

“FANTASMAS EXISTEM”: A APARIÇÃO DA MÚSICA DE PROTESTO NO PAGODE BAIANO

“GHOSTS EXIST”: THE APPARITION OF PROTEST MUSIC IN PAGODE BAIANO

Maycon Silva Lopes*

Cite este artigo: LOPES, Maycon Silva. “Fantasmas existem”: A Aparição da Música de Protesto no Pagode Baiano. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p.65-75, Junho. 2013. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 30 de Junho. 2013.

Resumo: Este ensaio busca refletir sobre a fase inicial do grupo musical *Fantasmão*, e, sobretudo, acerca das inovações discursivas produzidas dentro do gênero conhecido como pagode baiano. Deslocando o corpo negro como objeto erótico através da sua performance de palco sem coreografia (CHAGAS, ANDRADE, LOPES *et al.*, 2009), o grupo problematiza as hierarquizações sociais baseadas na raça. Ao abdicar do discurso e gestuais eróticos, que marcam este gênero musical, o *Fantasmão* cruza as categorias marginais procedentes da negritude e da pobreza, localizando no gueto uma dimensão de comunidade, que parece ainda mais fortalecida quando trava diálogo com outros gêneros musicais da “cultura negra”, como o rap e o reggae.

Palavras-chave: Música, Cultura Negra, Periferia.

Abstract: This essay seeks to reflect on the initial phase of the band *Fantasmão*, and on the discursive innovations produced within the genre known as *pagode baiano*. Dislocating the negro body as an erotic object through its performance from the stage without choreography (CHAGAS, ANDRADE, LOPES *et al.*, 2009), the group problematizes the social hierarchies based on race. In abdicating erotic discourse and, which characterize this musical genre, *Fantasmão* crosses marginal categories deriving from black culture and poverty, localizing in the ghetto a dimension of community that seems still further strengthened when it dialogue with other musical genres from "black culture" such as rap and reggae.

Keywords: Music, Black culture, Periphery

*Pagodeiros, corpos vazios e sem ética
lotam os pagodes rumo à cadeira elétrica*

Eddy, releitura da música 'Jesus chorou', 2008

Desse jeito, nosso jeito, estilo vagabundo

Eddy

1. Música E Vida Na Bahia, Ou Uma Breve Introdução

Não precisamos ser observadores tão perspicazes para dar-mos conta da imponente presença da música na cidade de Salvador. Nos carros que passam nas ruas, nas aglomerações que se formam em frente às lojas de conveniência dos postos de gasolina – regularmente convertidas em bares, com direito à pista de dança, nas noites do fim de semana e mesmo durante a semana –, nos próprios bares, e atualmente em dispositivos móveis (tal qual celular) dentro dos ônibus. A jornalista alemã Petra Schaeber (1997. p. 145-6) pontua que “parece não haver outro lugar onde o recurso à música seja tão constante como no Brasil, especialmente na Bahia, cujo cotidiano é marcado intensamente pela prática dos rituais musicais, sobretudo aqueles associados ao Carnaval”.

Também o operário que ergue mais uma unidade da Universidade Federal da Bahia, o faz enredado pela melodia; leva um aparelho de música e seleciona sua trilha. A impressão é que não há ação cotidiana em que a música não penetre, ou que ao menos não possa penetrar. É importante lembrar que para escutarmos aquela canção que, muito embora sem consentimento prévio, acompanha a nossa caminhada rumo à padaria, não precisamos necessariamente de um dispositivo tecnológico; além de podermos nós mesmos cantá-la, a memória muitas vezes parece ritmada, sonora, musical. Músicas as quais nem mesmo somos afeitos, mas que de tanto escutá-las aqui e acolá, em alguns momentos não nos deixa o pensamento e nos inquietamos em busca de uma explicação para isso.

Para entretenimento inusitado de alguns e perturbação de outros, diversas vezes grupos de rapazes que estão nos últimos assentos do ônibus urbano rompem o relativo silêncio do percurso e entoam, com o auxílio de batuques improvisados, quer dizer, de materiais que momentaneamente lhes servem de instrumentos musicais, músicas que se inserem, sobretudo, no gênero conhecido como pagode baiano. Nas praias da cidade é comum deparar-se com bandos de adolescentes e jovens adultos, em sua maioria negros, cantarolando músicas de pagode enquanto se banham. Em geral essas músicas apresentam letras de duplo sentido e forte teor erótico. Pergunto-me nesses momentos o quanto a exploração da temática sexual elevaria o potencial de acolhimento dessas músicas e o quanto elas contribuem, disponibilizando certo discurso (e gestual), para a produção da identidade de certos grupos, tornando-se, desse modo, parte quase que fundamental para a apresentação em contextos mais ou menos específicos de uma masculinidade negra erotizada.

Justamente devido a essa habilidade de, mais que simples e mecânica adesão, incorporação estética e discursiva de elementos que tangenciam o próprio processo de consumo

de música – acredito que, pelo menos no Brasil, mais do que qualquer outra arte – escolhi um produto cultural para pensar a negritude e compreender o seu uso, o seu projeto. No caso específico de Salvador, Lima (1998. p.161) advoga que ela tem sido “instrumento fundamental através do qual [os jovens negros e mestiços da Bahia] elaboram e reciclam identidades”. Apoiado na sua tese de música como sentido compartilhado, busco compreender o fenômeno Fantasmão.

2. O Que É (E O Que Não É) O “Pagodão”

O pagode baiano, ainda quando não havia se estabelecido propriamente como um gênero musical, tem seus primórdios em meados da década de 90, com a grande aparição midiática do grupo Gera Samba, que depois passou a se chamar É O Tchan!. Por sua vez, a música do É O Tchan! dialoga com a tradição do samba de roda do Recôncavo da Bahia, onde estaria a matriz cultural do pagode (MOURA, 1996; SÁ, 2004; CHAGAS, ANDRADE, LOPES et al., 2009).

Gostaria aqui de chamar atenção que na pesquisa realizada por Döring (2004) acerca da tradição do samba de roda da Bahia ela apresenta uma citação de Koster, datada de 1942, quando o autor pontua sobre as “alusões obscenas” dos versos do samba. No mesmo trabalho, há menção do historiador Geraldo Costa Leal, que observa uma roda de samba na Bahia e faz referência ao “corpo em requebros, recebendo carícias das próprias mãos que ficavam inquietantemente eróticas”. Em Zamith, ainda mencionada por Döring, aparece a importância, para o samba de roda, da relação entre música, letra e coreografia. Sobre o samba chula, uma variação do samba de roda, Guilherme de Melo, também citado por Döring, alude à sátiras picantes presentes em algumas músicas.

Na verdade há uma tradição do vínculo de músicas com temáticas “maliciosas” (e de duplo sentido) e danças consideradas “lascivas” com a população negra do Brasil, que originalmente as praticam, e com a cultura popular de um modo geral, como é o caso do samba de roda (IKEDA, 1986). O etnomusicólogo Alberto Ikeda (1996) nos lembra, por exemplo, dos gêneros musicais lundu e do maxixe, caracterizado “especialmente pela maneira lasciva executada pelos casais, cujos movimentos corporais lembravam a própria performance sexual” (idem. p. 86). Nos seus trabalhos, Ikeda (1996, 2006) afirma que os bailes em que se dançavam tais gêneros, remetidos ao século XIX, importavam não apenas como locais de lazer, arte e sociabilidade, mas também como de produção de identidade dos negros, estrato socialmente excluído. Configurava-se ali também, segundo o autor, um espaço de contestação ao conservadorismo católico e patriarcal. Ikeda (2006) nos aponta, entretanto, que o fenômeno de inclusão sonora, de uma música originalmente produzida pelos negros e cujo consumo fora ampliado para outros setores da sociedade, não tem equivalência com a inclusão social desse estrato periférico.

É importante recuperarmos esse passado, que sugere um “parentesco” do pagode com o samba de roda e com outras tradições da chamada cultura negra, pois há nele elementos que uma série de bandas posteriores ao surgimento do É o Tchan! irão retomar – por exemplo, a

banda Harmonia do Samba –, elementos esse que, como traços característicos que são reprisados, recuperados, configurarão o pagode enquanto um gênero musical. Aqui proponho que pensemos o gênero musical como um corpo mais ou menos coeso que reúne expressões sonoras, verbais, melodias e temáticas específicas (JANOTTI JUNIOR, 2008), o diferenciando assim dos demais gêneros, que por sua vez também agrupam um conjunto de bandas que se filiam à sua proposta.

No entanto, como mostrarei em breve com o caso Fantasmão, além dos aspectos estéticos, técnicos e discursivos do produto cultural em si, o que o define como pertencente a este ou aquele gênero são também as imagens, entrevistas e rotulações por parte de fãs, críticos, da imprensa em geral e do próprio grupo. Desse modo, há todo um entorno comunicativo que não pode ser ignorado, que situa o gênero socioculturalmente e que fundamenta o seu reconhecimento, não o poupando, outrossim, de ambiguidades e disputas que envolvem o processo de rotulação da música (idem).

Mas qual seria afinal o modo como o pagode baiano se apresenta? Ou como pode uma banda ser inscrita neste gênero musical? Pois bem, em geral – e daí a importância de resgatar o legado do É O Tchan! – as músicas de pagode têm investido em “letras singelas com temática picante ou lúdica – explicitamente sexual ou de duplo sentido, apelando para trocadilhos” (SÁ, 2004. p.42). As bandas costumam dispôr nas suas apresentações de dançarinos e/ou dançarinas, quando não o próprio vocalista, que, em performances erotizadas, enlaçam música, dança e sexo, tal qual no forró eletrônico analisado por Trotta (2009). Além disso, o pagode costuma elaborar a imagem do homem negro hiperviril e da mulher cujo corpo-objeto estaria sujeito ao desejo masculino – constituindo-se de modo geral como uma música, no sentido mais estreito que essa afirmação possa conotar, feita por homem heterossexual. Não pretendo discutir aqui o machismo presente em grande parte das composições do pagode e nem mesmo tecer comentário sobre a opinião daqueles – a mesma elite intelectual que defende a distinção entre baixa e alta cultura – que desqualificam o pagode pelas suas letras, mas apenas apresentar sumariamente esse segmento musical.

Com relação à pertença do Fantasmão ao pagode, o próprio então líder da banda, Eddy, advogou que o que o grupo fazia era outra música, se tratava de “groove arrastado”; declaração, todavia, que não foi suficiente para assim fundar um novo segmento musical. Certamente seu argumento contrário à inclusão da banda no pagode, ou, pelo menos, um pagode diferenciado, diz respeito tanto às letras do Fantasmão como também à própria hibridez melódica, uma mescla entre pagode e rap, dialogando com o último em ambos os aspectos. De todo modo, como defendem Chagas, Andrade, Lopes et al. (2009), o Fantasmão se apresenta desde o início do grupo em eventos típicos de pagode e suas músicas são veiculadas por rádios que executam o gênero, o que decididamente influenciou para que a banda fosse incorporada a este segmento musical. Isso me leva a crer, portanto, que é inserido no próprio movimento do pagode baiano – que tem no É o Tchan! o fenômeno pioneiro e de dimensões muito mais amplas, dado o crescente interesse, sobretudo da juventude, por esse gênero musical (SÁ, 2004) – que o

Fantasmão irrompe uma significativa pluralização do seu campo discursivo, complicando as fronteiras entre os gêneros.

Antes de dar prosseguimento à análise, gostaria de ressaltar que a mescla de gêneros musicais operadas pelo Fantasmão é permitida pelo próprio processo de globalização, mediante o qual há uma troca de estilos e de músicas de jovens negros de diferentes países que compreendem a área que Paul Gilroy designara Atlântico Negro (SANSONE, 2003). De acordo com Livio Sansone (2003), a mobilização desse intercâmbio oferece a possibilidade de redefinição da “diferença” a partir da estetização da negritude (cabelo, indumentária, etc.) e da música. Na Bahia, ainda segundo o antropólogo, a gestão da aparência física tem sido seminal para a construção da negritude dos jovens de cor. Dessa forma, o que ele considera uma “nova identidade negra baiana” (idem. p.148) tem deslocado a negritude da tradicional cultura afro-baiana, ligada, sobretudo, ao sistema religioso (candomblé), e a produzido via apresentação de um corpo negro original, reinterpretando a África, a América do Norte e a moda juvenil. Deixa-se o protesto político convencional, as organizações e associações, para, a partir do lazer, buscar status e dignidade. Seria, pois, através do estilo que entrelaça juventude e negritude, que os jovens baianos, alinhados à “cultura negra internacional”, estariam “reivindicando a participação negra na ‘modernidade’ e nos rituais de consumo em massa (Vianna, 1998; Sansone, 1992b)” (idem. p. 145).

3. “Fantasmão, Negão”: A Proposta Primeira Do Grupo

O que me interessa nesse texto é discutir o deslocamento instaurado pelo Fantasmão no pagode, música feita predominantemente por jovens negros e mestiços da periferia de Salvador (MOURA, 1996) e que tem predominância de fãs, segundo pesquisa realizada pelo jornal Correio, nas classes D e E da cidade. Se muitas vezes o corpo negro foi usado no pagode como se este fosse o único capital cultural do negro com a diáspora africana (HALL, 2003), na fase inicial do Fantasmão poderíamos nos perguntar onde estaria este corpo que agora aparece dissociado da constante erotização a ele atribuídas pelo pagode. No caso da mulher, por exemplo, que sempre foi recrutada para vestir trajes mínimos em suas danças sensuais, no DVD A Confraria dos Fantasmas, objeto privilegiado desta análise, aparece vestida coberta por uma longa e folgada mortalha branca, que apenas deixa transparecer na sua “quebradeira” o relevo das suas formas. Na coreografia da música Quebre igual à negona, em que o vocalista “dedica a todas as afrodescendentes”, quem deseja ver zonas erógenas, é constrangido por uma quase antierótica mortalha, que ali parece autonomizar a “negona retada”, como a qualifica o vocalista, na medida em que ela não se apresenta como que um corpo a serviço do desejo masculino. Se o corpo da negra, em sua potente e vertiginosa quebradeira, continua a se constituir como um forte capital cultural, ele rompe de algum modo com o pacto do pagode entre corpo e sexualização.

São também várias as letras em que a banda convoca o público para um senso de comunidade; uma ligação que é forjada, sobretudo, a partir de determinada origem social subalterna. Se para Lima (2002), o Ilê Ayiê reforça a marca (fenotípica) negra, o Olodum a origem (africana) negra, e a Timbalada as noções de pessoa e indivíduo – em que se evita a

essencialização das identidades, ou seja, uma identidade já dada e naturalizada (não construída) – eu diria que o Fantasmão utiliza como estratégia de reconhecimento do público o cruzamento de raça e classe enquanto marcadores sociais de diferença. Isso pode ser conferido, por exemplo, na música Conceito, em que a banda assume uma posição explicitamente anti-racista, onde advoga que a superação do mesmo é crucial para o desenvolvimento do Brasil:

Com um conceito renovado / andaré nossa nação / sou filho de preto / quero respeito / quem mora no gueto não é ladrão!

Mais adiante, na música Sou negão, que Eddy declara ser o “hino dos guetos” e representar não só a periferia de Salvador como a de todo o Brasil, canta:

Eu sou da favela, eu vim do gueto / Batendo na panela / Derrubando preconceito / Pra você que pensa que negro correndo é ladrão / Tem branco de gravata roubando de montão

Nesta música há referência a uma anedota racista muito corrente no Brasil, em que o piadista pergunta o que seria um negro correndo, e a resposta óbvia revela como a raça[1] é considerada historicamente como símbolo de status social (AZEVEDO, 1996; PIERSON, 1971). Na mesma canção em que desmistifica certo esquema avaliativo que associa raça a comportamento, o vocalista, ao mesmo tempo em que assume seu lugar de fala, que afirma sua identidade (centrada na raça), interpela o ouvinte:

Eu sou negão, eu sou do gueto / e você quem é? / Sou Fantasmão, eu sou do gueto / e você quem é?

É uma constante estratégia de identificação do público a citação de bairros específicos da periferia de Salvador nas músicas da banda. Em Conceito, canta-se o Lobato, o Retiro, a Fazenda Coutos, o Castelo Branco, e, em dado momento do show[2], Eddy fala “Alô, Pau Miúdo”, mencionando a localização espacial dos seus principais interlocutores. Ainda na música Conceito, diz a letra:

Na senzala do Barro Preto / todo mundo é irmão / Tá na cara, tá no coração / no cabelo, na pele, no compasso / sou eu, Fantasmão

Esse sentido de comunidade criado pelo grupo atravessa tanto a localização geográfica (o gueto), que toca, de certo modo, na questão da classe, como também à negritude. Como argumenta o antropólogo estadunidense Donald Pierson (1971) – autor de clássica etnografia sobre relações raciais nos anos 30 na Bahia – embora no Brasil não exista casta baseada em classe, mas apenas classe, “estas classes estão ainda consideravelmente identificadas com a cor” (idem: p.358). Ou seja, o preconceito com quem pertence à raça negra articula-se ao preconceito contra aqueles que pertencem às classes desfavorecidas (idem), que na sua maioria mora em bairros pobres (AZEVEDO, 1996)[3].

Weller (2000), por sua vez, observou que, nos rappers de São Paulo por ela estudados, a identificação com os norte-americanos se dava tanto devido à segregação social oriunda da sua raça, como também por ser habitante de bairros periféricos da metrópole, reforçando o cruzamento das subalternidades. Embora este trabalho não se trate de uma imersão etnográfica, método que poderia verificar com maior propriedade a minha hipótese, arrisco que os “fantasmaniácos” – os fãs do Fantasmão –, se identificam com a banda devido ao caráter de interrelação entre raça e classe. Ambas são centrais no chamamento do gueto nas letras, ou na própria mortalha usada pelo vocalista, em que está grafada a palavra favela, e sobre a qual repousa, presa ao pescoço de Eddy, uma grande corrente – adereço comumente utilizado pelos rappers. Muitos meninos negros e mestiços da periferia da cidade também utilizam uma corrente, além de um boné disposto muitas vezes com a aba a esconder-lhes a parte superior da face e que no vocalista do Fantasmão parece representado por uma viseira. Tanto o boné quanto a corrente fazem parte da indumentária “brau”, figura negra e masculina que povoa o folclore urbano de Salvador (PINHO, 2005). A estética brau, conforme pontua Pinho (2005) em citação a Sansone, nasce da incorporação de roupas e acessórios comumente atribuídos aos negros norte-americanos, que desafia tanto os cânones da cultura afro-baiana como as normas estéticas hegemônicas. Desafia com os seus trajes aberrantes e choca com o seu comportamento considerado demasiado agressivo (idem). Segundo Pinho (2005), essa figura de raça, gênero, e – eu acrescentaria – classe, amedronta a classe média. Talvez venha justamente daí a origem do nome da banda, desse reconhecer-se fantasma no seio (ou nas margens) da sociedade.

É certo que o Fantasmão flerta com o rap tanto na melodia quanto na exploração da temática de combate ao preconceito, mas o diálogo com outros gêneros não se limita em A Confraria dos Fantasmas. Quando, no DVD, Eddy convida o líder do grupo de reggae Adão Negro, Sergio Cassiano, e clama por uma “Bahia consciente” através da sua música, que ele diz se alinhar à “luta pela cidadania”. Juntos, cantam a música homônima do Adão Negro, cuja letra diz existir um “aperttheid disfarçado todo dia” e revela a voz de um eu-lírico feminino que se incomoda por ser telespectador de TV e, todavia, não se sentir nela representado, e quando isso acontece, ele está restrito à cozinha.

Já fui mucama, mas agora sou ‘neguinha’ / ‘Minha pretinha, nós gostamos de você’ / Levante a saia, saia correndo pro quarto / Na madrugada patrãozinho quer te ver

Os versos expostos acima pertencem à mesma canção, que, após aludir a escravidão, denuncia a exploração sexual da mulher negra pelo homem branco (e senhor). Ao final, tecendo um mundo possível, mas incerto, de ascensão social do negro, ela se indaga se um dia será possível tornar-se patroa, ver “um negro no poder”. Ou seja, ainda numa sociedade de classes e raças, subverter o seu lugar.

O sentimento de pertença e comunidade fica também visível quando, antes de iniciar a música Gaiola, Eddy saúda “todos os irmãos que se encontram privados de liberdade”, “mandando um alô” à (Penitenciária) Lemos de Brito. A letra, cujo título funciona como

metáfora de prisão, é como que um monólogo dirigido a um “parceiro”[4] que vacila[5], para quem pergunta “Oh, pra quê andar errado?/ Pra quê andar assustado?” e adverte que “escute o que eu te digo, é palavra de irmão/ quem vacila na quebrada, vai cair no gaiolão”. A letra afirma ainda que o mundo do crime é uma ilusão e pede que você “não pise na bola”, “não seja um laranja” para não entrar nesse universo, ou seja, que não se deixe ser usado por alguém que possua mais poder. Outra canção que dialoga e alerta para a vulnerabilidade dos habitantes do gueto à sedução do “mundo do crime” e a violência dessa realidade é a Lá vem PM, que faz referência quase que imediata a grandes festas como o carnaval ou mesmo shows de menores proporções, em que a polícia leva majoritariamente jovens negros presos. Também no início da música Eu sou negão, seguem os versos:

Se vocês apoiam, eu não sei / eu deixo ao seu critério / mas eu não curto os manos / que pintam o cabelo de amarelo / que vão na TV chorando dizendo que foi da favela / é aí que você se engana... / eles nunca fizeram parte dela / Ladrão que é ladrão não chora / Homem que é homem não rebola

A canção produz claramente uma ética que define o que é ser da favela, ser ladrão e ser homem: aqueles que não se arrependem dos seus atos, não titubeiam ou demonstram insegurança.

4. Comentários Finais

Acredito que não apenas o hibridismo entre o pagode e o rap produzido pela banda Fantasmão, como também o diálogo com o reggae através da participação especial do líder do Adão Negro no show de gravação do seu DVD – fenômeno midiaticamente significativo –, tenha fortalecido o engajamento do grupo e conformando-o ao que é vulgarmente chamada de “música de protesto”. O que estou aqui cunhando de música de protesto faz referência ao conteúdo contestatório das letras, que revela um discurso textual politicamente engajado, elaborado a partir da consciência de um lugar ocupado socialmente. Essa vertente de música no pagode baiano não é exatamente inaugurada pelo Fantasmão, mas foi este grupo que a ela se enquadraram mais radicalmente (CHAGAS, ANDRADE, LOPES et al., 2009). Ainda que Eddy já não participe da banda e que o próprio Fantasmão atualmente esteja alinhado à vertente mais mainstream, por assim dizer, do pagode, cabe-nos perguntar se o êxito do trabalho inicial do grupo chegou a abrir espaço na cadeia produtiva do gênero como um campo profícuo explorado por outros grupos.

Com personagens da periferia como protagonistas e tendo o microfone como armamento, segundo versa a música Eu sou negão, a canção aparece de fato como uma importante arma para a negociação, articulação de diferenças sociais e identidades (LEME, 2001), se tornando muitas vezes elemento determinante para a compreensão de certas realidades. Ela emerge ainda como criadora de sentidos de etnicidade, tendo como “eixos de articulação muito mais centrados na direção lúdica, estética, comportamental, do que na política

e na militância, como é o caso nas formas mais 'tradicionais' de manifestação da etnicidade” (SILVA, 1998. p.211).

Finalmente, o único momento em que a figura feminina aparece em cena é na coreografia de determinada música. Diferente de outros gêneros diaspóricos como o funk, do Rio de Janeiro, no pagode baiano a mulher não é produtora ou protagonista. Mas por quê? Quais especificidades da cultura local, de Salvador e/ou do próprio gênero pagode, responderiam esta provocação? Talvez investigações futuras possam dizer. 🎧

NOTAS

*Aluno da Universidade Federal da Bahia (UFBA), do curso de Ciências Sociais, na habilitação em Bacharelado em Sociologia. E-mail: mayconslopes@gmail.com

[1] Falo aqui em “raça” e não em “cor da pele”, conforme escreveram originalmente Azevedo (1996) e Pierson (1971), pois, segundo Guimarães (2008) a análise do uso da categoria “cor” revela, na verdade, que “a classificação por cor é orientada pela ideia de raça, ou seja, que a classificação das pessoas por cor é orientada por um discurso sobre qualidades, atitudes e essências transmitidas por sangue, que remontam a uma origem ancestral comum” (idem. p. 76).

[2] Vale aqui ressaltar, e por isso também se deu a escolha de um DVD da banda, que os grupos de pagode, tal qual os de forró eletrônico, investem muito mais na produção do espetáculo do que propriamente na gravação de um CD (CHAGAS, ANDRADE, LOPES et al., 2009) – o show é o principal produto cultural desses gêneros.

[3] Para uma exploração mais detida a respeito da significância da categoria raça na segregação espacial na cidade de Salvador, consultar Carvalho e Barreto (2007).

[4] “Parceiro” é uma gíria que, tal qual “brother” (ou “mano”), “pivete” ou “man”, são bastante utilizadas em Salvador. Essa, em especial, que é bastante (mas não só) utilizada por jovens moradores da periferia, expressa um tratamento a partir da camaradagem e do companheirismo, afetos do qual o Fantasmão tenta se aproximar.

[5] Quem vacila é o descuidado, aquele que não é (auto-)vigilante e que por isso é mais vulnerável. É também popularmente chamado de “vacilão”.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Thales de. Uma sociedade multi-racial de classes. In: _____. **As elites de cor numa sociedade brasileira: um estudo de ascensão social & Classes sociais e grupos de prestígio**. Salvador: EDUFBA, EGBA, 1996. p. 67-72.

CARVALHO, Inaiá Moreira de; BARRETO, Vanda Sá. Segregação residencial, condição social e raça em Salvador. *Cadernos Metrópole*, v. 18, p. 251-273, 2007.

CHAGAS, Ledson; ANDRADE, Álvaro; LOPES, Guilherme *et al.* A relação da banda Fantasmão e o gênero musical Pagode Baiano. In: SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA O SOM DO LUGAR E O MUNDO, 10., 2009, Salvador.

CORREIO. Axé perde para MPB, pagode e som sertanejo no gosto dos baianos. 21/08/2011. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/noticias/detalhes/detalhes-1/artigo/axe-perde-para-mpb-pagode-e-som-sertanejo-no-gosto-dos-baianos/>>. Acesso em: 2 dez. 2011.

DÖRING, Katharina. O samba da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, 5, p. 69-92, 2004.

GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos. A música no processo de legitimação da cultura negra contemporânea. In: BACELAR, Jeferson; CAROSO, Carlos (Orgs.). **Brasil: um país de negros?**. Rio de Janeiro: Pallas, 1999. p. 273-284.

- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Cor e raça. In: PINHO, Osmundo Araújo; SANSONE, Livio (Orgs.). **Raça**: novas perspectivas antropológicas. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 63-82.
- HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra?. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 317-330.
- IKEDA, Alberto T. Ao prazer, ao gozo, ao maxixe (... também quero rebolar). Cultura Vozes, São Paulo: v. 90, n. 3, p. 85-94, mai./jun. 1996.
- _____. Canções obscenas e de duplo sentido no cancionário popular brasileiro. Comunicações e Artes, São Paulo: v. 17, p. 199-224, 1986.
- _____. Do lundo ao mangue-beat. História Viva, São Paulo: n. 3, p. 72-75, mar./2006.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. De que lado você samba?: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. Ícone, Recife: v. 10 n. 2, p. 1-14, dez./2008.
- LEME, Monica. “Segure o Tcham!”: identidade na “axé-music” dos anos 80 e 90. Cadernos do Colóquio, Rio de Janeiro, v. 2, p. 45-52, 2001.
- LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música na cidade de Salvador. Caderno do CEDES, Campinas, v. 1, n. 1, p. 77-96, 2002.
- _____. O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: TELES, Jocélio; SANSONE, Livio (Orgs.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. Salvador, São Paulo: Dynames Editorial/ Programa a Cor da Bahia/ Projeto Samba, 1998. p. 161-180.
- MOURA, Milton. Esses pagodes impertinentes...: algumas reflexões sobre o sofisticado e o vulgar no âmbito da música popular em Salvador. Textos de Cultura e Comunicação, Salvador, v. 36, n. 36, p. 53-66, 1996.
- PIERSON, Donald. **Branços e prêtos na Bahia**: estudo de contacto racial. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- PINHO, Osmundo. Etnografias do *brau*: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, jan./abr. 2005.
- SÁ, Simone Pereira de. Notas sobre a indústria do entretenimento musical e identidade no Brasil. Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 1, p. 35-49, 2004.
- SANSONE, Livio. O local e o global na Afro-Bahia hoje. In: _____. **Negritude sem etnicidade**: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador/Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2003.
- SCHAEBER, Petra. Música negra nos tempos de globalização: produção musical e management da identidade negra – o caso do Olodum. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Orgs.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis, 1997. p. 145-159.
- SILVA, Suylan Midley e. O lúdico e o étnico no funk do “Black Bahia”. In: TELES, Jocélio; SANSONE, Livio (Orgs.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. Salvador, São Paulo: Dynames Editorial/ Programa a Cor da Bahia/ Projeto Samba, 1998. p. 201-217.
- TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. Contracampo, Niterói, v. 20, p. 132-146, 2009.
- WELLER, Wivian. **A construção de identidades através do hip hop: uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers turcos-alemães em Berlim**. Caderno CRH, Salvador, n. 32, p. 213-232, jan.-jun. 2000.

Recebido em 19 de março de 2013

Aprovado 15 de junho em de 2013

