
MERCADOS GARANTIDOS, MERCADOS A AMPLIAR E HORIZONTES DESCONSIDERADOS: estudo de uma cena musical periférica a partir das tensões expressas por seus públicos no Facebook

ASSURED MARKETS, MARKETS TO EXPAND AND DISREGARDED HORIZONS: study of a peripheral music scene from the tensions expressed by its audiences on Facebook

LEDSON DE OLIVEIRA CHAGAS

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: Este artigo apresenta uma análise e interpretação de comentários do público de uma banda de *pagode baiano* que afirmou sua intenção de não mais cantar letras com conteúdo “obsceno”. Em um total de 615 comentários sobre essa postagem no *Facebook*, este trabalho identificou dois blocos de posicionamentos, cada qual baseado em uma série de argumentos, dentre os quais são abordados aqui as subcategorias relacionadas aos horizontes mercantis da banda. Quais tensões e pressões presentes nas dinâmicas constitutivas dessa cena musical podem ser observadas a partir desses comentários? O que eles indicam, também, sobre a estrutura social a partir da qual essas frações de público se configuram? Este artigo busca contribuir para a consolidação da área de estudos sobre cenas e gêneros musicais juvenis periféricos e sobre os questionamentos acerca de possíveis efeitos do consumo dessa produção.

Palavras-chave: Cenas musicais. Juventude. Periferia. Letras com conteúdo sexual. *Feedback*.

Abstract: This article presents an analysis and interpretation of facebook comments expressed by the audience of a *pagode baiano's* band who stated their intention to no longer sing lyrics with “obscene” content. In a total of 615 comments on this post, this paper has identified two positioning blocks, each based on a series of arguments, in which this study analyzes the subcategories related to the band's market horizons. What tensions and pressures present in the constitutive dynamics of this music scene can be observed from these comments? What do they also indicate about the social structure from which these audience fractions are configured? This article seeks to contribute to the consolidation of the study area about peripheral youth music scenes and genres and the questions concerning the possible effects of this consumption.

Keywords: Music scenes. Youth. Periphery. Sexual content lyrics. *Feedback*.

1 INTRODUÇÃO: CENAS MUSICAIS JUVENIS PERIFÉRICAS E SUAS CONTENDAS

Um índice claro sobre as tensões e conflitos que acompanham a pujante circulação de um determinado tipo de produção musical juvenil contemporânea se encontra na grande quantidade de ações governamentais ou atos institucionais tomados sobre ou contra esse repertório. Em 2001, por exemplo, o Comité Federal de Radiodifusión da Argentina mobilizou-se para impedir a difusão da *cumbia villera* em programas de TV e de rádio nacionais (SEMÁN, 2012, p. 154). Em Porto Rico, por sua vez, audiências públicas, confiscos de CDs e proibições em escolas seguiram de perto o desenvolvimento do *reggaeton*, entre 1995 e 2002, a partir da ação de senadores, da polícia, da Guarda Nacional e do Ministério da Educação (NEGRÓN-MUNTANER e RIVERA, 2007, p. 35-39). Podemos citar ainda a ação do Jamaica Broadcasting Commission, de banir das rádios nacionais canções com letras de conteúdo sexual explícito, em fevereiro de 2009, com foco maior no *dancehall*¹.

Este artigo não tem como objetivo avaliar o quanto essas ações são autoritárias ou necessárias, (in)eficazes ou ainda mais agressivas do que aquilo que pretendem controlar. Nem intenta-se aqui demarcar as continuidades e descontinuidades entre essas medidas mais recentes e um longo histórico de hostilidades de elites administrativas contra diversos tipos de produção musical popular². Registradas oficialmente, essas ações são extensões materializadas de micro conflitos que permeiam a circulação de um determinado repertório musical na vida cotidiana, e é esse ponto que nos interessa neste trabalho.

O documentário *Los Reyes Criollos de la Champeta*, nesse sentido, apresenta uma cena emblemática sobre esse agonístico fenômeno que descrevo. Nela, um exaltado morador da cidade de Cartagena (Colômbia) expressas seus juízos de valor sobre a exitosa *champeta*: “Me gusta es lo sonido. Lo sonido instrumental de la champeta es elegante, es sabroso. Pero eso... Es como que... ‘Dá-me el chiquito,

¹ Disponível em: <https://bit.ly/2XsnSQ0>. Último acesso para todos os sites citados neste artigo: 14 jul. 2020.

² O próprio livro *A República*, de Platão, traz um indicativo sobre essa já antiga tendência (1997, p. 91-92). Para abordagens historiográficas em contextos europeu, brasileiro e caribenho, ver, respectivamente, BAKHTIN, 2008; TINHORÃO, 1998 e 2008 e QUINTERO-RIVERA, 2005.

na! Dá-me el chiquito! El chiquito! Eso, que quiere decir?! Eso no es letra! Eso es vulgaridad!”³.

Várias cenas (STRAW, 2002) e gêneros (JANOTTI JR., 2006) musicais em países (no mínimo) da América Latina, África, além dos Estados Unidos, compartilham essa configuração da *champeta* cartageneira: produção e consumo sobretudo juvenil; com *matrizes culturais* (MARTÍN-BARBERO, 2008), em grande medida, marcadas por repertório e experiência afro-diaspórica⁴; com temáticas sexuais⁵ em grande parte de suas letras e danças e com objetivo produtivo de consumo em mercado massivo.

O caso do *pagode baiano* também abrange todos esses elementos. Gênero musical surgido em meados dos anos 90 (Século XX), sua trajetória produtiva foi marcada por muitas canções cujas letras traziam duplo sentido com conotação sexual, aspecto que, desde o início, sempre esteve imerso em muita discussão – especialmente no que tange à tematização sobre mulheres nessas letras. Um ponto mais agudo desse percurso ocorreu em 2011, quando foi debatida a chamada “lei anti-baixaria”, proposta pela Deputada Luiza Maia (PT), com o objetivo de impossibilitar que recursos públicos fossem utilizados para “a contratação de artistas que, em suas músicas, desvalorizem, incentivem a violência ou exponham as mulheres a situação de constrangimento”. Aprovada em 2012, como Lei estadual nº 12.573, a medida foi proposta num contexto de surgimento e ascensão de um subgênero do pagode baiano, o *pagofunk* da banda *Black Style*. Contando com um enorme público feminino e masculino em toda a Bahia, a banda avançou no uso de tabuísmos (“palavrões”) em suas letras (muitas delas, versões do *funk carioca*), contribuindo para a formação de um pagode mais “pornográfico”. A banda *La Fúria*, cujo caso específico é analisado

³ Direção: Lucas Silva e Sergio Arria, Colômbia, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jdxmAAf8l4s&t=1202s>. Para a mencionada canção *El chiquito* (cantor: El Halcón): <https://www.youtube.com/watch?v=H0zkFBr5I9A>.

⁴ Embora isso não deva nos levar a apressadas conclusões puristas. Nesse sentido, é interessante observar o que diz Gilberto Freyre sobre uma pornofonia lúdica ibérica que pode, sim, ser tomada como uma das matrizes orais dessa produção no âmbito do Brasil. O antropólogo afirma: “Não haver, talvez, nenhum país onde a anedota fescenina ou obscena tenha maiores apreciadores. Nem em nenhuma língua os palavrões ostentam tamanha opulência. Os palavrões e os gestos. (...) O erotismo grosso, plebeu, domina em Portugal todas as classes (...). A mesma coisa do Brasil, onde esse erotismo lusitano só fez encontrar ambiente propício nas condições lúbricas da colonização” (FREYRE, 2003, p. 331).

⁵ Rodrigues (2011, 2017), nesse sentido, propôs, para o contexto brasileiro, o termo *erótico-dançante*, que capta, em certa medida, a singularidade dessa produção musical juvenil – que é periférica na origem e é massiva no destino, na finalidade.

neste artigo, surgiu como o grande sucesso do pagofunk em 2013 e, em meio a muitas polêmicas e mudanças, assim se mantém até atualmente⁶.

2 VOZES DO PÚBLICO

Em meio a essas contendidas e como agentes prioritários, os artistas e bandas, muitas vezes, são colocados como “inimigos públicos” da sociedade⁷, grandes “deseducadores” da juventude. A circulação de sua produção, entretanto, se dá num circuito no qual a expressão de demandas do público é, também, um elemento ativamente importante, embora não facilmente captável para quem “cobre” uma cena musical, seja um veículo jornalístico ou uma abordagem mais acadêmica. Característica integrante dos processos de comunicação, há muito já fora observado que: “o receptor é também um iniciador, quer no sentido de originar mensagens de retorno, quer no sentido de pôr em prática processos de interpretação com um certo grau de autonomia. O receptor ‘age’ sobre a informação que está à sua disposição e ‘utiliza-a’ ” (MQUAIL, 1975, p. 17 *apud* WOLF, 2006, p. 71). Braga, nesse sentido, observa haver um verdadeiro “ ‘sistema de interação social sobre a mídia’ ou, mais sinteticamente, ‘sistema de resposta social’ ” (BRAGA, 2006, p. 22). O autor destaca os “processos críticos” nesse sistema (*idem*, p. 46). Atualmente, essa dimensão dos processos comunicacionais massivos ganha um incremento, como observa Pereira de Sá: “o modelo de comunicação da cultura digital – sobretudo a partir das redes sociais – vai contrastar com o anterior na medida em que tem como uma de suas características centrais a produção, distribuição e curadoria de conteúdo pela própria audiência” (PEREIRA DE SÁ, 2017, p. 7).

Considerando-se esses pontos, este artigo busca analisar como o público da banda *La Fúria* reagiu ao anúncio, feito pelo seu cantor, de que o grupo não cantaria mais músicas obscenas. Como se posicionaram? Quais argumentos mobilizaram? E o

⁶ Este artigo, evidentemente, não tem nem o objetivo nem condições de trazer um panorama à altura da complexidade de formação, desenvolvimento e diversidade de pontos conflituosos que se relacionam ao pagode baiano. Para maiores informações, bem como para indicação de bibliografia, ver Chagas (2015).

⁷ Esse processo, muitas vezes, se configura no modelo do *pânico moral*, bastante debatido no contexto do Reino Unido. Para uma abordagem sobre o Brasil, ver Freire Filho e Herschmann (2003).

que esses posicionamentos mostram sobre a configuração e as tensões presentes nessa cena musical (e, certamente, em outras cenas musicais semelhantes)?

3 A POSTAGEM DO CANTOR, OS DOIS BLOCOS DE POSICIONAMENTOS DO PÚBLICO E SUAS SUBCATEGORIAS DE ARGUMENTOS

Em 25 de julho de 2017, o perfil no *Facebook* do cantor Bruno Magnata S fez uma postagem com a seguinte frase: *“Não canto mais musicas com letras pesadas #chega”*⁸. A postagem rendeu uma repentina série de comentários do seu público, com manifestações favoráveis e contrárias à proposta de mudança no trabalho da banda. Logo, os *sites* dedicados ao entretenimento baiano publicaram notícias sobre a possível mudança, destacando também as reações dessas duas parcelas do público⁹. Entre 25 e 27 de julho, de acordo com a informação exibida pela plataforma, 900¹⁰ comentários repercutiram a postagem, que também obteve 178 compartilhamentos.

Possivelmente buscando conter os comentários contrários à mudança proposta, o perfil do cantor expressou também que a linha musical da banda seria mantida: *“Galera eu vou parar de palavras pesadas mas os duplo sentido vai rolar como todas as bandas fazem e a pegada pra Paredao e a mesma”*, bem como suas músicas de sucesso: *“Vai rolar roda roda Jequiti, eta eta , oêê , xanaina tudo”*¹¹. Ao passo que as manifestações contrárias não cessaram – assim como as a favor –, o cantor buscou ser mais explícito: *“Galera a Lá Furia vai ser a mesma só n canto mas pica e cu buceta essas porras já deu”*, *“A pegada é a mesma mas sem cantar pica xereca e cu”*, o que não deixou de gerar mais comentários irônicos, de parcelas do público, sobre seu vocabulário (*“Não vai ter mais: “pica, xereca e cu” (kkkkkkkkkkj)”*) e

⁸ Todo o conteúdo textual das fontes está sendo citado neste artigo exatamente como escrito por elas. Os *emoticons*, entretanto e infelizmente, foram perdidos no processo de cópia dos comentários para o arquivo de *Word*.

⁹ Disponíveis em: <http://varelanoticias.com.br/cantor-da-la-furia-diz-que-nao-cantara-mais-musicas-com-letras-pesadas-chega/>; <https://bahia.ba/entretenimento/la-furia-nao-cantara-mais-letras-de-putaria-diz-cantor-chega/>; <https://www.metro1.com.br/noticias/vida-alheia/39268.cantor-da-la-furia-diz-que-nao-cantara-mais-musicas-com-palavroes-chega>.

¹⁰ Apesar de a plataforma informar essa quantidade de comentários, ao habilitarmos a opção *Todos os comentários*, a mesma informa que há 422 comentários. Após fazer uma contagem de todos os comentários e respostas visíveis abaixo da postagem, entretanto, contabilizei o número de 619 comentários (e respostas), tendo sido esse o material analisado neste artigo, a partir de alguns exemplos representativos.

¹¹ Disponíveis em: *Jequiti*: https://www.youtube.com/watch?v=vfAJWT_fmQ8, *Oêêê*: <https://www.youtube.com/watch?v=IcVRTYPDeIQ>, *Xanaina*: <https://www.youtube.com/watch?v=Gcl77jDrfPO>.

sobre a sinceridade ou não da postagem (“Vcs não tao percebendo que é ele tirando com nossa cara kkkkkkkk”). Foram essas as quatro intervenções que o perfil do cantor buscou fazer na série de comentários que se seguiu ao seu *post*.



Postagem pública do cantor Bruno Magnata no *facebook*

Identifiquei três blocos de posicionamento na totalidade de 615¹² comentários e respostas visíveis abaixo da postagem do cantor: um *a favor* da sua mensagem, um *contra* e um *neutro*. Nos dois primeiros blocos, identifiquei diversos tipos de recorrentes argumentos baseando o posicionamento do/da autor/a do comentário. Nomeei cada um desses tipos de argumentos, de modo que configuram subcategorias nos dois blocos de posicionamento. Nos 134 comentários do bloco *a favor*¹³, identifiquei as seguintes subcategorias (e seu número de comentários): *profissão/mercado*: 21; *arte*: 19; *respeito*: 18; *mulher*: 05; *verdadeiro pagode*: 03. Nos 124 comentários do bloco *contra*¹⁴, por sua vez, identifiquei uma ampla subcategoria que nomeei simplesmente como *eu gosto* (65 comentários) e mais as seguintes subcategorias: *Irá perder público/sucesso*: 20; *o povo gosta*: 07; *é isso que faz sucesso*: 05; *vai atrapalhar a dança*: 05; *tem que ter as letras como são*: 05; *vai atrapalhar as festas*: 03; *o pagode precisa disso*: 03¹⁵.

Da totalidade do material analisado, este artigo se concentra em duas das subcategorias acima mencionadas, uma de cada bloco. A partir da interpretação de

¹² Acrescidos dos quatro comentários do cantor, completam o número de 619, mencionado na nota de rodapé nº 10.

¹³ Com 68 comentários masculinos e 66 femininos.

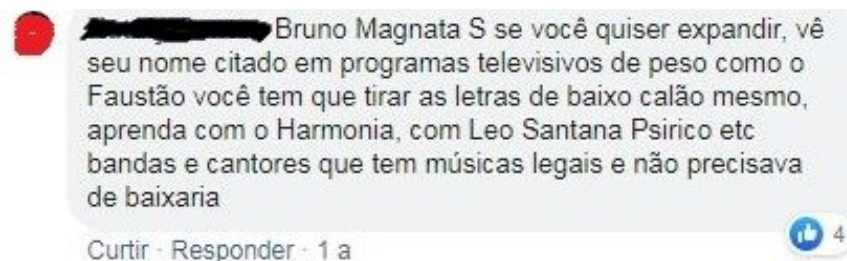
¹⁴ Com 70 comentários masculinos e 54 femininos, esse bloco possui uma proporção de gênero bem menos equilibrada do que a do bloco *a favor*.

¹⁵ É necessário fazer três observações gerais sobre essas subcategorias. Primeiro, nem todos os comentários se restringem a apenas uma subcategoria, muitos deles abrangendo duas ou até mais do que duas subcategorias/argumentos de posicionamento. Segundo, seria possível formular algumas outras poucas subcategorias a partir dos comentários. Entretanto, essas mencionadas foram as que apareceram com maior recorrência. Terceiro, no bloco *a favor*, muitos dos comentários não se enquadram em nenhuma das cinco subcategorias porque são mera expressão de concordância com a proposta do cantor, sem apresentar qualquer motivo para o posicionamento tomado (por exemplo: “Tbm concordo com vc magnata assim seja”).

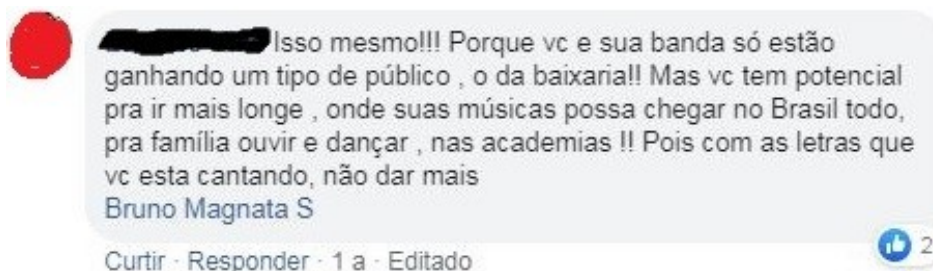
alguns comentários representativos de cada uma delas, busco identificar as oposições expressas pelas frações de público nas subcategorias *profissão/mercado* e *Irá perder público/sucesso*, abordando brevemente, também, as subcategorias *arte* e *é isso que faz sucesso*, como modo de compor minha interpretação mais ampla sobre o que essas oposições expressam acerca dessa cena musical, das tensões, anseios e ausências que lhe permeiam e das possíveis implicações do consumo de suas produções¹⁶.

3.1. O MERCADO DA BAIXARIA E O MERCADO DO FAUSTÃO

T No bloco *a favor*, a subcategoria que mais aparece é aquela que nomeei como *profissão/mercado*. Vejamos como alguns exemplos nos permitem perceber algumas tensões em jogo nesse tipo de cena musical e com quais outros elementos essa temática se relaciona: 1) “Bruno Magnata S se você quiser expandir, vê seu nome citado em programas televisivos de peso como o Faustão você tem que tirar as letras de baixo calão mesmo, aprenda com o Harmonia, com Leo Santana Psirico etc bandas e cantores que tem músicas legais e não precisava de baixaria”, 2) “Bruno Magnata S, talvez agora vc consiga ir mais longe. Uma vez que a ponografia limita o público... Goxtei!”, 3) “ai sim magnata vc ta certo, ta na hora de vc brilhar, em red nacional cantano limpo vai longe”, 4) “Isso mesmo!!! Porque vc e sua banda só estão ganhando um tipo de público, o da baixaria!! Mas vc tem potencial pra ir mais longe, onde suas músicas possa chegar no Brasil todo, pra família ouvir e dançar, nas academias !! Pois com as letras que vc esta cantando, não dar mais”.



¹⁶ Além dos dois blocos de posicionamento mencionados, identifiquei também uma ampla quantidade de comentários que poderiam ser enquadrados em um terceiro bloco, o *neutro*. Além da evidente necessidade de seleção do material, o critério da pertinência também influenciou para que seus 357 comentários não fossem contemplados na elaboração deste artigo. É importante destacar também que, embora sendo o caso da grande maioria, nem todos os comentários foram feitos por fãs/consumidores da banda. Por fim, ressalto que outras subcategorias dos blocos *contra* e *a favor* serão abordadas em outros trabalhos.



Comentários do bloco *a favor* da mensagem do cantor, subcategoria *profissão/mercado*.

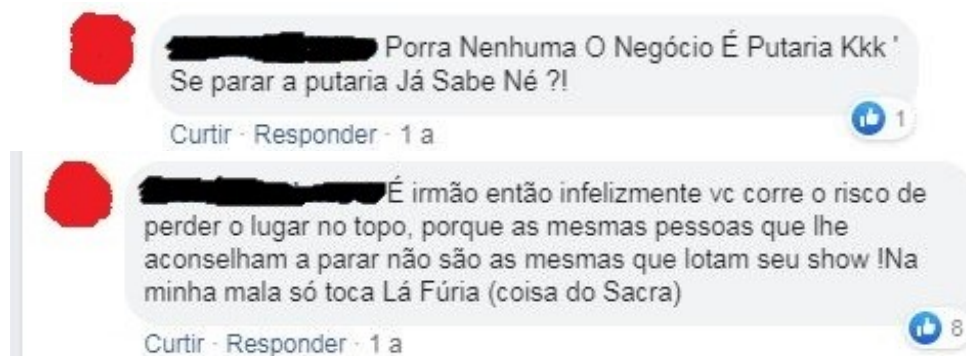
As ações que essa fração do público propõe ou deseja para a banda, como “*expandir*”, “*ir mais longe*”, “*brilhar, em red nacional*”, “*chegar no Brasil*” dizem respeito a ampliar a circulação de mercado, movimento no qual a banda deixaria de ser apenas a atração hiper conhecida¹⁷ que é em Salvador e em muitas cidades da Bahia para se tornar uma atração de circulação e reconhecimento nacional. Considerando apenas o bloco *a favor*, o programa televisivo da Rede Globo apresentado por Fausto Silva foi mencionado em três comentários, como uma espécie de topo do sucesso, o que indica o imaginário midiático do público desse gênero musical, que teve seu auge de circulação nacional cerca de vinte anos atrás, feito alcançado com grande contribuição da presença de suas bandas neste dominical.

No bloco *contra* a mensagem do cantor, por sua vez, a segunda subcategoria que mais se destacou é composta por 20 comentários, diametralmente opostos a esses de cima. Muitos deles são altamente instrutivos sobre as pressões e tensões constitutivas dessa cena musical. Vejamos alguns exemplos: 1) “*Só não vai ter mais lá fúria no paredão*”¹⁸, 2) “*Tem que te putaria pra toca no paredão porra*”, 3) “*Porra Nenhuma O Negócio É Putaria Kkk ' Se parar a putaria Já Sabe Né ?!*”, 4) “*Vai falir*”, 5) “*É irmão então infelizmente vc corre o risco de perder o lugar no topo, porque as mesmas pessoas que lhe aconselham a parar não são as mesmas que lotam seu show !Na minha mala só toca Lá Fúria (coisa do Sacra)*”, 6) “*Oxii Bruno os povos gosta é de baixaria, par q vai mudar, se agente não gostasse vc não tava famoso..... Deixa assim como tá*”, 7) “*Mas esse é o Jeito Da Lá Fúria Tem Que Toca E Putaria Magnata Eu Sou A*

¹⁷ Não necessariamente amada por todos que a conhecem.

¹⁸ As festas de *paredão* ou de som motorizado, espontâneas ou comercializadas, foram um dos mais importantes espaços para a consolidação do sucesso local da banda, reforçadas por uma constante e intensa paisagem sonora cotidiana que esse público configura na cidade de Salvador e em várias outras.

Favor Da Putaria Vcs Cresceram Assim É Tem Que Continuar Assim Só Acho”, 8) “Vai vim outro e canta o que tu canta... lá Fúria e Vida¹⁹ Lá Fúria e Isso aii Bruno deixa as Musicas Deus ta No Comando Como Sempre teve não existe Lafúria 100Apologias nós gosta e disso e mais um Pouco”²⁰, 9) “Cabou la furia, qual sera a proxima banda dos paredões?”, 10) “O bagulho e A invasao esqueçe esse bruno mg rapzz i vcs tao por fora”, 11) “nao esculto mas la furia. so vou ouvir cafetao e preto de luxo. la furia e vida mas com putaria. noz gosta disso”.



Comentários do bloco *contra* a mensagem do cantor, subcategoria *Irá perder público/sucesso*.

Desde com constatações com base muito mais em vontade do que em evidências confiáveis (comentário 04) até com ameaças diretas de abandono da banda (03), essa parcela do público se posiciona firmemente contra o abandono da *putaria*, sem deixar pistas, entretanto, sobre quais conteúdos compõem esse composto²¹, nem se há partes necessárias e desnecessárias nele, boas ou ruins.

O verbo *falir*, indicado como consequência necessária a um vindouro abandono das “letras pesadas”, aparece três vezes no bloco *contra*. O comentário 05, nesse sentido, é extremamente persuasivo, direcionando o cantor ao entendimento de que o seu público mais fiel deseja as “letras pesadas”, com expressões como “*pica, cu e buceta*” e, possivelmente, mesmo com narrativas ou expressões que “*esculhambem as mulheres*”. Como empreendimento comercial – coisa que as bandas na música popular massiva também são –, o risco da falência é um argumento sempre relevante.

¹⁹ “La Fúria é vida!” é um dos bordões exclamados pelo cantor entre uma música e outra ou durante a execução de alguma.

²⁰ No comentário 08, o termo *apologia*, geralmente utilizado em contexto de discussões sobre drogas, foi utilizado para fazer menção ao vocabulário sexual, que autora do comentário apoia.

²¹ Composto cada vez mais importante na música brasileira, especialmente periférica, e, certamente, também em vários outros países, ainda que acessado com outra terminologia (que não uma mera tradução da palavra “putaria”). As entrevistadas de Laignier, por exemplo, usam a expressão *funk putaria* e destacam ser uma vertente desse gênero musical (LAIGNIER, 2013 p. 240, 244 e 254).

O comentário 05, entretanto, não ficou sem uma resposta também corrosiva, de alguém que parece não ser fã da banda: “*Que topo este homem ta gente ? Só se for nos topos da putaria e dos cantores limitados que só é reconhecido e " respeitado " no território onde pela primeira vez ele fez sucesso e dali não sai mais*”.

Assim, enquanto na subcategoria *profissão/mercado*, do bloco *a favor*, o ressaltado foi o perigo de que a banda nunca alcance públicos mais amplos (via Faustão...), que se incomodariam com obscenidades, nessa oposta subcategoria, do bloco *contra*, o destacado foi o perigo de que ela perca o público já conquistado e que deseja a *putaria* e a *baixaria*²² nas letras.

Ainda nessa subcategoria *Irá perder público/sucesso*, do bloco *contra*, um dos argumentos utilizados para compô-la, para defender a permanência da *putaria* no repertório da banda, foi o de que, caso o cantor elimine-a, outra banda seria eleita por eles/elas como a principal fonte sonora para a animação das suas festas e paredões (comentários 08 a 11): *A Invasão*, *O Cafetão* e *Preto de Luxo* são algumas das indicadas²³.

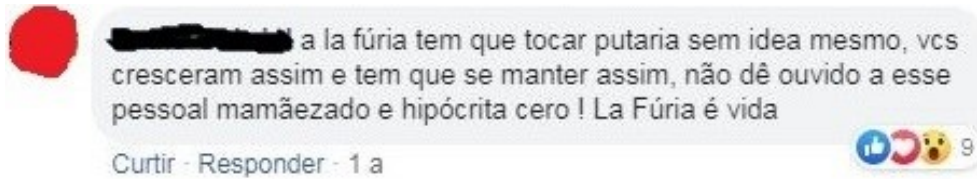
Se na subcategoria acima, do bloco *contra*, o argumento dessa parcela do público se baseou em ameaçar a banda de vir a perder o sucesso alcançado, caso investisse na mudança proposta, nos cinco exemplos de *é isso que faz sucesso* – também do bloco *contra*, e que é apenas uma outra face da subcategoria *Irá perder público/sucesso* –, a estratégia usada foi a de apelar para que a banda priorize o que já tem. Vejamos alguns casos: 1) “*a la fúria tem que tocar putaria sem ideia*²⁴ *mesmo, vcs cresceram assim e tem que se manter assim, não dê ouvido a esse pessoal mamãezado e hipócrita cero*²⁵ *! La Fúria é vida*”, 2) “*Muda o nome tbm pra LáCalma. Time q ta ganhando nn muda, Lafuria ta ótima assim*”, 3) “*Tu ta ganhando dinheiro falando putaria tem que continua falando putaria*”.

²² Sobre a especificidade ambígua desse termo no vocabulário das classes populares em Salvador e cidades próximas, para as quais, em certos contextos, a expressão ganha conotações positivas (assim como sua derivação adjetiva *baixo-astral*), ver Chagas (2015, p. 98-100). Os/as interlocutores/ras da etnografia de Villani também expressam os significados e valores desse segundo termo, no mencionado grupo social periférico (VILLANI, 2015, p. 49-51).

²³ Passados dois anos desde que foram feitos essa postagem e comentários, apenas a primeira banda conseguiu se destacar para a grande massa pagodeira soteropolitana e (em menor medida) baiana.

²⁴ “Sem ideia” é uma gíria, indicando que algo está fora de contestação, está decidido.

²⁵ Gíria para diminutivo de *parceiro* (ou *parceira*, *cera*), usual nos últimos anos, entre jovens moradores de periferias baianas.



Comentário do bloco *contra* a mensagem do cantor, subcategoria *é isso que faz sucesso*.

“Crescimento” (consolidação de um público) e “dinheiro” são alguns dos pontos destacados como já alcançados pela banda, aos olhos desse público, para o qual a conquista de alta audiência nos eventos de paredão soteropolitanos e baianos, a alta colocação na paisagem sonora que o público do pagode configura na cidade²⁶, a presença em e o acesso fácil a parte da mídia baiana e uma agenda repleta de shows e eventos em cidades do estado já são elementos suficientes para classificá-la como um “time que está ganhando”.

Além desse argumento principal, os exemplos dessa subcategoria indicam também uma concepção de que as críticas ao vocabulário (e, possivelmente, às ideias) da banda são fruto de hipocrisia, como no comentário 01, no qual seu autor escolheu um inusitado adjetivo (“mamãezado”)²⁷ para se referir a quem faz essas críticas. É relevante, nesse sentido, o questionamento sobre o que, exatamente, o autor do comentário vê como hipocrisia nas críticas feitas à banda: a rejeição aos palavrões? À sua emissão livremente em espaço público? Às expressões pejorativas sobre personagens femininas nas canções? Ter maior clareza sobre as respostas a essas perguntas é algo de suma importância para que possamos entender melhor a relação entre esse consumo cultural, nessa fração do público, e sua vida social mais ampla.

Por fim, o comentário 02 indica também certa corrosividade no humor tão presente em muitos dos comentários, ao enfatizar que uma música sem obscenidades estaria no pólo do “calmo” e não no da “fúria”, necessária à manutenção do sucesso (ainda que local – visto como o possível, por esse público).

²⁶ Ainda que sem elementos para comprovação, me parece ponto pacífico o de que o pagode é o gênero musical mais emitido publicamente nas ruas de Salvador, de sua região metropolitana, do Recôncavo Baiano e de muitas outras cidades baianas. Atento observador da circulação musical em Salvador já há quase 40 anos, Moura, em 2010, observava que a *axé music*: “Perdeu o posto de estilo mais executado nos espaços midiáticos de Salvador, assim como nas praias, ônibus, ruas, praças e festas. Este trunfo ficou para o pagode” (MOURA, 2010, p. 6).

²⁷ É revelador observar que o adjetivo parece possuir algo de oposição ao que é acionado na subcategoria *respeito* (não abordada neste artigo), visto o papel central que as mães ocupam nas *familias*, termo esse que ganhou destaque naquela subcategoria do bloco *a favor*, ao ser mencionado três vezes.

A oposição que encontramos nessas subcategorias de argumentos é formada, de um lado, por um apelo à conservação de algo já ganho, e, do outro, pela convocação para a consideração de um horizonte de ampliação de mercado a ser ganho. Quanto a essa segunda perspectiva, podemos entendê-la de maneira mais consistente quando observamos a importância contemporânea da produção cultural massiva como elemento identitário para alguns grupos (por exemplo, para comunidades de fãs ou de consumidores de algo).

Explicando o seu conceito de *cosmopolitismo estético* e por que o contexto da *modernidade tardia* lhe enseja²⁸, Regev enfatiza o fato de que, também para os países não-centrais no mercado internacional de bens culturais, a produção cultural massiva se tornou, cada vez mais, um meio de expressão da sua singularidade etnonacional (REGEV, 2007, p. 124), inclusive através da sua cultura “banal” (*idem*, p. 126), produzida com mídias e inserida em linguagens massivas internacionais, além de visarem circulação nesse âmbito (aspectos que justificam, para o autor, destacar o cosmopolitismo dessas produções). Um ponto de destaque está no fato de que essa produção, como símbolo de comunidades ou grupos etnonacionais, é por eles utilizada, também, como um meio para a obtenção do reconhecimento. Para o autor:

as forças sociais que motivam o surgimento do cosmopolitismo estético são reivindicações de reconhecimento e de obtenção de status. Reconhecimento e obtenção de status não apenas para obras de arte - filmes, álbuns - de várias fontes etnonacionais em seus respectivos mundos artísticos globais, mas reconhecimento e obtenção de status também para os consumidores dessas obras em nível nacional e constituindo-os como participantes pares na cultura mundial contemporânea, equivalentes aos consumidores dessas formas de arte nos centros imperiais do Ocidente (*ibid*, p. 132, tradução nossa).²⁹

²⁸ Porque, na *modernidade tardia*, a circulação de informações, bens, estilos de vida e pessoas é muito maior do que o fora antes. O *cosmopolitismo estético* “é, sobretudo, uma consequência praticamente inevitável da modernidade tardia, do interesse genuíno de grupos do mundo todo em fazer parte de cenários de ‘boa vida’ disseminados dos centros metropolitanos e através de seus prismas / is rather, a practically unavoidable consequence of late modernity, of the genuine interest of groupings around the world to join and participate in scenarios of ‘good life’ disseminated from the metropolitan centers and through their prism” (REGEV, 2007, p. 135). Claro que nos cabe problematizar, entretanto, se um conceito formulado para pensar o “periférico” referente a uma produção cultural de uma nação que tem menos acesso à circulação de nível global – ou referente a uma produção cultural local que tem menos acesso à circulação nacional – serve para pensar, também, fenômenos cujo traço periférico é mais marcado por classe, por posição socioeconômica. Ainda assim, as disputas por reconhecimento ocorrem. Pagodeiros baianos certamente gostariam de ter a “sua música” sendo executada nas *Olimpíadas*, por exemplo, como aconteceu com o funk carioca em 2016. E embora o evento tenha ocorrido no Rio de Janeiro, sua esfera de repercussão é nacional e, mesmo, global.

²⁹ No original: the social forces motivating the emergence of aesthetic cosmopolitanism are claims for recognition and status attainment. Recognition and attainment of status not only for art works – films, albums – from various ethnonational sources in their respective global art worlds, but recognition and attainment of status also for consumers of these works at the national level, and constituting them as equal participants in contemporary world culture, on a par with consumers of these art forms in the imperial centers of the West.

No contexto discutido neste artigo, a fração do público que se expressou a favor da mensagem do cantor está engajada na “guerra de reconhecimento” (*ibid*, p. 133-134) entre gêneros musicais nacionais e pertencas estaduais (ser baiano). Diante da nacionalidade atual do funk e do *sertanejo*, essa fração deseja ver o pagode baiano circulando também nessa extensão, aumentando assim o reconhecimento de sua própria identidade, do seu gosto e de suas práticas³⁰.

Entretanto, além da considerável inferioridade econômica do pagode baiano em sua potência de difusão, em relação aos dois outros gêneros, o desejo sentido por essa fração de seu público é estorvado também pelo fato de essa produção cultural, sobretudo no caso do pagofunk,³¹ integrar aquilo que Rincón caracterizou, na *forma entretenimento* (RINCÓN, 2016, p. 37), como *culturas bastardas*, marcadas pelo sujo, impuro, promíscuo (*idem*, p. 32), pela oralidade voltada ao gozo (*ibid*, p. 39), o que dificulta o acesso a uma visibilidade mais *mainstream*, a um consumo pelo “gosto médio”, a menos que se enquadre em processos de “higienização”³².

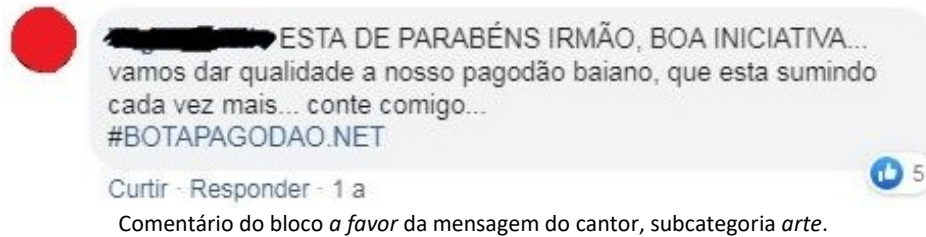
Outra subcategoria que se destacou no bloco *a favor* foi a que nomeei como *arte*: Vejamos alguns dos seus também instrutivos exemplos: 1) “*Parabéns pela atitude seu talento vai além de músicas obscenas*”, 2) “*Eu sempre desejei isso ,pelo seu talento vc vai muito mais longe ,quero ver o Brasil inteiro te abraçando e tmjs sempre ,abraços*”, 3) “*Vc tem um vozerão qualquer letra q vc cantar vai ficar bem, mais sua atitude está correta vc vai fazer muito mais sucesso nao sou nada pra dar esse palpito mais é de coração!Bjssss*”, 4) “*ESTA DE PARABÉNS IRMÃO, BOA INICIATIVA... vamos dar qualidade a nosso pagodão baiano, que esta sumindo cada vez mais... conte comigo... #BOTAPAGODAO.NET*”, 5) “*Metete GROOVE MUSICALIDADE Bruno Magnata S é isso aí irmão*”, 6) “*Super apoiado .. Vocês tem umas melhores swingueiras do momento !*

³⁰ A memória sobre uma fase em que esse gênero musical teve circulação até mesmo internacional certamente exerce algum efeito nesse desejo. Sobre o grupo deflagrador desse gênero, por exemplo, Leme (2003, p. 105-106) destaca que, apenas no ano de 1997, o *É o Tchan!* vendeu 1,3 milhões de discos em países como México, Argentina, Suíça, França, Alemanha e Holanda.

³¹ Sem que a explicação da diferença se restrinja a esse fator da “sujeira”/“limpeza” do repertório de letras, é importante destacar que, diferentemente do pagofunk, no pagode baiano como um todo, outras bandas e artistas que concebem seu repertório de forma diferente e que não são alinhadas ao *ethos* daquele subgênero conseguiram uma difusão nacional, como o cantor Léo Santana ou a banda *Psirico*. Para uma interpretação semelhante sobre o engajamento de um gênero musical de circulação local (e de seu público) numa “guerra de reconhecimento” no contexto nacional, na qual se luta por mercado, mas, também, por um “eu existo”, ver SOARES, 2017, p. 146-153, sobre o *brega pernambucano*.

³² Nesse sentido, Sanz apresenta os processos de “negociação e domesticação” passados pelo funk carioca e pela champeta cartageneira, para que pudessem ampliar sua difusão (SANZ, 2014, p. 90-131).

Merecem crescer. Quero ouvir Lá Fúria nos churrasco daqui de casa, tenho que ficar catando as músicas mais leves, rs..”, 7) “O melhor que vc faz .por que so Deus olha o exemplo de harmonia e leo santana sua voz é boa a batida é boa mais infelizmente as letras. Kkkkkkkk”, 8) “Tem que fazer música pra nós largar coreografia e não assistir às foveras encenando/dramatizando a música, "literalmente"!”, 9) “Gostei . Gosto do toque do swing mas quando começa falar palavrões eu troco”.



Palavras e expressões como *“seu talento”, “um vozerão”, “sua voz é boa a batida é boa”, “Gosto do toque do swing”, “Vocês tem umas melhores swingueiras”* indicam uma série de competências artísticas que essa fração do público identifica em Bruno Magnata e em *“sua”³³ banda*. Isso atesta que há uma diversidade de dimensões apreciadas nessa produção por esse público (ou, ao menos, por parte dele). Por sua vez, com imperativos como *“vamos dar qualidade”, “Metete GROOVE MUSICALIDADE”, “Tem que fazer música pra nós largar coreografia”*, esse público reforça as competências e aspectos que eles querem ver desenvolvidos pela banda.

Em ambos os casos, o público expressa, indiretamente, uma vontade de que essas competências e características não sejam tolhidas por um foco em *“músicas obscenas”* ou *“palavrões”*, o que sugere que, para esse público, a presença do segundo elemento, do âmbito das letras, poderia vir a afetar negativamente, de alguma forma, a capacidade da banda para a exploração musical da criatividade, do perfeccionismo e da entrega à execução de conceitos. Essa interpretação, no plano geral, parece ser apressada, visto não haver uma contradição necessária entre esses dois elementos.

³³ Como é comum nesse gênero musical, ele é um cantor contratado, sendo a marca da banda propriedade do empresário, Jorge Sacramento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALGUMAS PERGUNTAS SOBRE HORIZONTES DESCONSIDERADOS E OS “CULPADOS PELA BAIXARIA”

Ao observarmos os comentários das duas subcategorias trabalhadas do bloco *a favor* (*profissão/mercado* e *arte*), percebemos que essa fração do público expressa um reconhecimento sobre a existência de competências artísticas da banda e do cantor (de acordo com as competências de recepção e com as expectativas desse público, como ocorre em qualquer caso). Isso leva essa fração a um desejo de que esse reconhecimento ocorra também por contingentes populacionais mais amplos. Nesse sentido, nesse público há também, portanto, o anseio de que haja uma circulação mais ampla de mercado (“sucesso”) para a *La Fúria*. O que não aparece nesses e em toda a série de comentários, entretanto, é a expressão de qualquer desejo ou expectativa de que o trabalho da banda contribua, de alguma forma, ao desenvolvimento de outros horizontes em seu público, como o da ação cidadã (para além do fato de trazê-los alegria), o da crítica aos problemas que essa população periférica é alvo ou o de qualquer incremento intelectual.

O fato de o “contrato” tácito estabelecido entre a banda e seu público ter se baseado sempre no objetivo de divertir, de entreter (como é mais ou menos o caso de quase todas as bandas nesse gênero musical) torna compreensível a falta de expressão, por seu público, de qualquer desejo ou expectativa de que o trabalho da banda contribua a qualquer outro horizonte de crescimento. Mas essa compreensão não nos exime de constatar nisso um problema inscrito nesse consumo cultural, nem de lamentar por esse traço ser uma das dimensões dessa cena musical.

Esse ponto ganha maior agudeza trágica quando observamos que a parcela do público que elaborou os comentários do bloco *a favor* identifica uma relação entre o trabalho mais “baixo” da *La Fúria* e um (outro) segmento de público que a banda estaria priorizando por tê-lo como o mais fiel, mais consolidado. As seguintes afirmações indicam essa relação feita: “*a ponografia* [pornografia] *limita o público*”,

“só estão ganhando um tipo de público , o da baixaria!!”, “às foveras³⁴ encenando/dramatizando a música, “literalmente!””. Um comentário (cruelmente) bem elaborado deixa mais claro essa identificação de relação: “Ele caiu na real! Fazer a vontade de putinhas rekeke, viados baixo astral e marginais cheiradores de pó e fumador de maconha não vai lhe dar sucesso nacional. Nunca iria chegar ao nível de Harmonia, Psirico, É o Chan e Léo Santana”.

Apesar de fazerem essa relação quase de causalidade e culpa (num raciocínio do tipo: “a banda faz dessa forma baixa para agradar esse público baixo”), os/as autores/autoras dos comentários do bloco *a favor* não expressam qualquer desejo ou cobrança de que a produção dessa banda venha a contribuir em algo na melhora da vida social dessa fração do público considerada, em sua fala, como sendo um outro grupo, uma outra parcela com gostos e práticas diferentes e piores do que os seus. A menção a essa parcela do público, pelo segmento que se expressou no bloco *a favor*, ficando marcada, portanto, muito mais pelo objetivo de *distinção* do que por uma preocupação com os rumos da sociedade e de seus setores mais vulneráveis, pauperizados e marginalizados.

Embora o conhecimento prático que tenho sobre essa cena musical em Salvador e Região Metropolitana e sobre a inserção, nela, do público da *La Fúria*, indique que a banda consolidou preferência entre os mencionados setores da base da “pirâmide” socioeconômica, tentar identificar marcadores socioeconômicos entre quem reclama da baixaria e quem anseia por ela é uma etapa que, por mais central que seja ao entendimento do fenômeno aqui estudado, ainda não pode ser enfrentada já neste artigo.

Algumas perguntas, portanto, são de suma importância para o avanço do conhecimento sobre as tensões nessa cena musical e sobre os possíveis efeitos do consumo dessa produção: 1) O que faz com que uma parcela do público seja mais restritiva e outra parcela anseie mais a *baixaria/putaria*? Há marcadores de posição socioeconômica díspares³⁵ entre esses dois grupos, contribuindo para ou se

³⁴ Sobre esse adjetivo (*foveiro, foveira*), que circula, sobretudo, no vocabulário de populações juvenis suburbanas e faveladas de Salvador e de sua região metropolitana, para designar comicamente segmentos mais pauperizados e marginalizados dentro desse próprio composto social, ver Chagas (2015, p. 149).

³⁵ O fator idade/geração também deve ser levado em conta, possivelmente os comentários do bloco *a favor* abrangendo um público mais próximo da idade adulta e que partilha do gosto pelo pagode baiano de antes da fase pagofunk (quando, por exemplo, o comum, nas letras, era o duplo sentido, não tabuísmos diretos) e os do bloco

relacionando com essa diferença em suas condutas apreciativas? 2) Esse conteúdo pode mesmo proporcionar algum problema a essa parcela do público “adepta da baixaria” e, possivelmente, dos traços de machismo do trabalho da banda, reforçando, de alguma forma, as deficiências que sua (hipotética) localização no desigual espaço social lhe confere(ria)? Seu consumo cultural desse repertório e seu estilo de vida podem realmente estar contribuindo negativamente para sua existência social ou essa interpretação seria mero resultado de uma impressão imprecisa, puritana, etnocêntrica e elitista?

Como os/as autores/ras dos comentários do bloco *contra* não fazem distinção sobre os conteúdos que compõem esse (desejado) complexo *putaria/baixaria*, para entender melhor a problemática em jogo (e para contribuir em algo na sua melhora), um desafio é o de identificarmos o que é aceito ou não é aceito por esse público (se é que há algum elemento não aceito, interditado³⁶), o que demanda das pesquisas um discernimento muito grande sobre o que é expresso por essa parcela da população, mesmo quando o conteúdo dessa expressão soe incômodo³⁷ ao/à pesquisador/a. Duas perguntas-chave me parecem ser as seguintes: Quais potenciais humanos e (sim!) mercadológicos podem estar sendo tolhidos? E quais intensas e prazerosas sensações também humanas podem vir a ser reprimidas, castradas e perdidas?

Aproximar-se das respostas a essas perguntas é um passo importante no trabalho de entendermos melhor a complexidade da configuração de “um público”, as tensivas instruções que suas frações passam aos agentes da produção e como uma cena musical se insere em contendadas nas quais, às vezes, até mesmo o aparato jurídico é mobilizado. Cenas essas que, em suas cidades ou países, configuram paisagens sonoras deliciosas para alguns e apenas objeto de conflito para outros. No plano da reflexão e das interpretações, um dos riscos perenes é o de assentir com a

contra vindo de um público mais próximo da adolescência, bastante característico da banda em questão, surgida apenas em 2013. A consulta aos perfis dos/das autores/ras dos comentários usados neste artigo, entretanto, não apontou disparidade etária. De maneira pouco confiável, entretanto, suas fotos e postagens apontam mais disparidade, ainda que sutil, de fração de classe (um pólo bem pouco mais próximo de um estilo de vida de classe média e o outro mais plenamente num estilo de vida *favelado*). Sem diferença fenotípica também.

³⁶ Com exceção da diminuição/eliminação da baixaria/putaria, que os mesmos já afirmaram não aceitar.

³⁷ Sobre esse ponto, é instrutivo o exemplo de Semán e Vila, quando afirmam que embora a audição da cumbia villera lhes tenha causado incômodo, no trabalho de campo, por sua vez, “se descubre una diferencia y una complejidad cuando se contrasta el como nos suena a nosotros la cumbia villera – con nuestras categorías de representación e intervención social – y como les suena a diversos actores insertos en tejidos y conflictos muy diferentes a los nuestros” (SEMÁN; VILA, 2007, p. 4).

possibilidade de que as classes populares contribuam com a sua própria miséria. Um outro risco, porém, é o de reiterar os ataques que sua produção cultural tem sofrido historicamente a partir de exógenas noções de bom gosto e de bom comportamento que, possivelmente, em nada lhes beneficiaria e que não levam em consideração os critérios de valoração³⁸ vigentes no meio social de circulação dessa produção.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BRAGA, José Luiz. **A Sociedade enfrenta sua Mídia**: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

CHAGAS, Ledson. **Corpo, dança e letras**: Um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações. 2015. 274 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael. Funk Carioca: entre a condenação e a aclamação da mídia. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 60-72, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/2KzWNVX>. Acesso em: 14 jul. 2020.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-compós**, Brasília, v.1, n. 6, p.1-15, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.84>. Acesso em: 14 jul. 2020.

LAIGNIER, Pablo. **Do funk fluminense ao funk nacional**: o grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro. 2013. 391 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é Esse?** Indústria Cultural e Produção Musical no Brasil dos Anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.

³⁸ Sobre a diversidade dos critérios de valoração construídos em torno das diversas produções musicais, ver TROTTA, 2011.

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

MOURA, Milton. A ilha, o carnaval e o Brasil: breve estudo sobre o carnaval de Gameleira no contexto dos carnavais brasileiros. **O Olho da História**, Salvador, n. 14, p. 1-14, jun. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2XqJBb5>. Acesso em: 14 jul. 2020.

NEGRÓN-MUNTANER, Francis; RIVERA, Raquel Z. Reggaeton Nation. **NACLA**: Report on the Americas, New York. v. 40, n. 6, p. 35-39. nov./dez. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2XoV3UG>. Acesso em: 14 jul. 2020.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. In: XXVI Encontro Anual da Compós, 2017, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo-SP. **Anais do XXVI Encontro Anual da Compós**, 2017, p. 1-22. Disponível em: <https://bit.ly/33ZL9vd>. Acesso em: 14 jul. 2020.

PLATÃO. **A República**. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

QUINTERO-RIVERA, Ángel. The somatology of manners: class, race and gender in the history of dance etiquette in the Hispanic Caribbean. In: OOSTINDIE, Gert (org.). **Ethnicity in the Caribbean**: essays in Honor of Harry Hoetink. Amsterdam: Amsterdam University Press/Amsterdam Academic Archive, 2005. p.152-181.

REGEV, Motti. Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. **European Journal of Social Theory**, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage Publications, v. 10, n. 1, p. 123–138 2007. Disponível em: <https://bit.ly/33XNc2U>. Acesso em: 14 jul. 2020.

RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas bastardas e cidadanias celebrities. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2NZZ5Qz>. Acesso em: 14 jul. 2020.

RODRIGUES, 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. 2011. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

RODRIGUES, Fernando de Jesus; SOUZA, Letícia. Erotismo dançante e as distâncias sociais entre homens e mulheres no Brasil. **Latitude**, Maceió, v. 11, n. 1, p. 73-121, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2r5TUVU>. Acesso em: 14 jul. 2020.

SANZ, Maria Alejandra. **Funk Carioca e Champeta Cartageneira**: corporalidades, transgressões e negociações em músicas e bailes de periferia. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

- SEMÁN, Pablo. Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. **Nueva Sociedad**, Buenos Aires, n. 242, p. 149-161, nov./dez. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/37k4M34>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo. **Cumbia villera**: una narrativa de mujeres activadas. Colección Monografías, n. 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela, 2007. Disponível em: http://www.elortiba.org/old/pdf/cumbia_villera7.pdf. Acesso em: 14 jul. 2020.
- SOARES, Tiago. **Ninguém é perfeito e a vida é assim**: a música brega em Pernambuco. Recife: Editora Carlos Gomes de O. Filho, 2017.
- STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **Public**, Toronto, n. 22/23, p. 245-257, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2r3Xu37>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. cantos, danças, folguedos: origens. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre. (org.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 116-137.
- VILLANI, Maycon Lopes. **Para não ser uma bicha da favela**: uma etnografia sobre corpo, sexualidade e distinção social. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Bahia, Salvador, 2015.
- WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

SOBRE O AUTOR

Ledson de Oliveira Chagas

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

E-mail: ledsonchagas@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9836-7211>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9710379706485828>

COMO CITAR ESTE ARTIGO

CHAGAS, Ledson de Oliveira. Mercados garantidos, mercados a ampliar e horizontes desconsiderados: estudo de uma cena musical periférica a partir das tensões expressas por seus públicos no Facebook.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 11, n. 2, p. 6-26, jul./dez. 2020.

RECEBIDO EM: 16/07/2020

ACEITO EM: 13/12/2020