

## **PAGODE BAIANO E MASCULINIDADES NEGRAS<sup>1</sup>.**

**Gimerson Roque Prado Oliveira  
(UFBA)**

**Palavras-chave:** *Pagode* Baiano. Masculinidades negras. *Patrão*.

De início é interessante afirmar que o campo onde se inserem as categorias masculinas: *patrão*, *brau*, *frenético*, *putão* e *pagodeiro muleque* está amplamente relacionado com a dimensão das masculinidades, sobretudo em três modelos que R. Connell e James Messerschmidt (2013) propuseram chamar de masculinidades hegemônicas: local, global e regional, de modo específico na criação das duas últimas, nas quais jovens tomam como exemplos personagens famosos na mídia (a nível regional e global), que se transformam em modelos de masculinidade admirável e que são reinterpretadas aos seus próprios modos:

[...] a masculinidade hegemônica regional dá forma a um sentido de realidade masculina em nível societal amplo e, portanto, opera no domínio cultural como material à disposição para ser atualizado, alterado e desafiado através da prática, em uma gama de circunstâncias locais diferentes. Uma masculinidade hegemônica regional fornece, então, uma estrutura cultural que pode ser materializada nas práticas e nas interações cotidianas (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 267).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

Durante trajetória acadêmica, o antropólogo Osmundo Pinho tem se preocupado com representações e construção social do que é *ser homem negro*. Um dos trabalhos importantes de Pinho é a “Etnografia do *Brau*”<sup>2</sup>, realizada nas ruas do Pelourinho, Centro Histórico da capital baiana. Ao analisar o *brau* enquadrado numa performance “meio real, meio ficcional”, o autor exibe um importante corpo teórico-conceitual que ajuda a entender o funcionamento e a inserção dessa personagem como uma “máquina de guerra da reafricanização” em Salvador, “[...] marcada pelo uso de símbolos ligados à africanidade e por uma interação determinada com a modernização seletiva brasileira, caracterizada, ao mesmo tempo, pela conexão desterritorializada com fluxos simbólicos mundiais e da diáspora” (PINHO, 2005, p. 128). O conceito de reafricanização cunhado por Antonio Risério (1981) é relacionada ao *brau* por ser ele uma invenção combinada e resultante de estético-musicalidade da diáspora africana, a Black Music, mais precisamente o *Soul* e *Funk* e que na Bahia foi introduzido a partir dos Bailes Black<sup>3</sup>:

Buscando as ‘origens’ do *brau*, veremos que, no contexto do processo referido como reafricanização, a juventude negra de Salvador em busca de afirmação cultural e modernidade entrou em conexão com a onda mundial da música negra norte-americana. James Brown e a música funk tornaram-se, a partir dos anos 1970, mais um dos elementos da cultura negra baiana, com uma diferença: agora esta também poderia se reconhecer como internacional, falante de inglês, jovem, corporal, articulada na relação com os bens de consumo e com a mídia (PINHO, 2005, p. 131).

De modo parecido ao *brau*, o *patrão* também investe na produção de sua representação instaurada através de estilo estético-musical, como demonstramos na dissertação em si. A identidade do homem negro aparece no *brau* contrastada com a de jovens brancos acostumados a frequentar semanalmente um espaço de eventos na mesma localidade, o Bar Cultural onde, segundo o autor:

Foi possível testemunhar a atuação de todo um regime de corporalidade marcado pela identificação com valores de ‘bom-gosto’ e autodisciplina corporal, um habitus coincidente com alguns dos modelos re-presentados para o ‘branco’ jovem de classe média em Salvador (idem., 132).

---

<sup>2</sup> Além da *Etnografia do Brau*, Pinho tem outros importantes artigos sobre a masculinidade negra que foram utilizados na pesquisa: *A integração subordinada* (2006); *Alternativos e Pagodeiros* (1998); *Heróis Ultramodernos: raça, gênero e consumo na periferia* (2007) e *Relações raciais e sexualidade* (2008).

<sup>3</sup> Sobre Baile Black em Salvador ver; Sansone (1997) e (2003); Midlej e Silva (1997).

Por outro lado, ao homem *brau* são impostos e auto atribuídos preconceitos formulados pelo racismo. Outro argumento de Pinho explorado no campo etnográfico e que reforça o imaginário social racista, foi sobre o ambiente frequentado pelo *brau*, “[...] no Proibido Proibir verificou-se, por outro lado, toda a explosão exuberante das performances hipermasculinizadas e ritualmente agressivas dos *braus*” (ibidem., p. 132). Tudo aquilo que naturalmente é estabelecido sobre os homens negros que vivem em conjunturas onde o processo de colonização os subordinou á masculinidade hegemônica, na maioria das vezes exercida pelo homem branco e heterossexual que domina e dita os padrões das relações raciais e de gênero. E que novamente nas palavras de R. W. Connel e James W. Messerschmidt (2013) se manifesta dentre outros aspectos da seguinte forma:

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNEL e MESSERSCHIMDT, 2013, p. 245).

Pinho instaura no *brau* um “mapa da cidade”. A localização periférica do *brau* permite mapear suas andanças, qual bairro ele mora, os espaços onde ele é e não é bem vindo dentro dos territórios que frequentam. A cartografia da territorialidade dos sujeitos negros é fundamental para o entendimento de situações aparentemente visíveis, mas que é necessário colocá-las em evidência, por conta da naturalização da vida na periferia, sobretudo nos diversos veículos da grande mídia. E por ser a periferia o lugar onde boa parte da população negra reside e ainda são tratadas como bandidos e marginais. É de lá que são muitos dos que exercem a performance *brau*:

Ora, a produção social do corpo negro em Salvador articula-se com a reprodução social de uma auto-representação localizada da imagem da cidade, ambas articulando-se à produção de identidades de gênero racializadas ou identidades raciais de gênero (PINHO, 2005, p. 136).

A estética experienciada por esses homens negros manifesta o que pensam sobre a cultura musical e o que é de semelhante em outras performances, mas que na Bahia ganhou a denominação de *brau*, exemplo que aparece numa antiga letra do grupo de pagode *Gang do Samba*:

“Chegou na galera com a cara de mal,  
Bermuda abaixo da cintura.  
Ele tem jeito de brau.  
Quando ele passa  
Na maior curtição.  
Com seu gingado de babaca.  
É um tremendo laranjão.  
É o bicho, É o bicho  
Olha ai rapaziada,  
Não precisa temer.  
Porque ele é bicho de goiaba.  
(**Bicho de Goiaba**, 1997).

Performance que comparei com a de um dos entrevistado/participante da pesquisa ainda em São Félix (2013), no projeto de pesquisa “Brincadeira de Negão” onde de forma embrionária experimentos acerca do *patrão* foram realizados. Quando na época nos utilizávamos das redes sociais dos jovens como fonte para obter dados a serem examinados no diálogo durante as entrevistas. O perfil do facebook de **R**<sup>4</sup>, que até então estava com 21 anos de idade, estudante do colégio Rômulo Galvão, situado na mesma cidade competidor amador de Muay Thay, serve para demonstrar a sugestão indicada. Encontramos no perfil três fotografias que resolvemos colocar em evidência no roteiro com perguntas semi-estruturadas. Dentre as fotografias, uma nos chamou mais a atenção. Nela **R** usa um cordão (que se aparenta ser de prata), com um pingente de São Jorge e está sem camisa. Segundo ele seria com intuito de exibir o “abdômen sarado” para as meninas, o que permite a comparação com a estética acionada pelo *brau* descrito por Pinho, como demonstramos em trechos da entrevista.

**Brincadeira de Negão** - *E essa foto aqui?*

**R**- *Essa daqui é quando eu não bebia, logo quando eu entrei na academia eu não bebia, a minha barriga de tanquinho. Eu botei mais por que eu era solteiro, aí as meninas ficavam viajando em minha barriga né?! Sempre as meninas pediam pra eu tirar uma foto: porra porque nunca vi você sem camisa? Aí tirei uma foto e botei sem camisa. Aí comecei a tirar foto sem camisa, mas na rua eu não saía sem camisa.*

**BN**<sup>5</sup>- *Mas porque você posta essas fotos no facebook? Tem algum propósito? Você disse da foto que você tá com as luvas, que seria para os adversários? Por que postar as fotos no facebook?*

**R**- *Pra dizer que eu não sou otário que eu tô treinando, no tempo era pra dizer que eu tava treinando, não tava brincando não, que na hora que fosse pra realidade, um contra um em cima do ringue ia ser aquilo mesmo, não muda nada.*

---

<sup>4</sup> Optamos por identificar os participantes da pesquisa através das letras iniciais de seu primeiro nome.

<sup>5</sup> Iniciais de Brincadeira de Negão.

Vimos que as redes sociais servem para **R** como instrumento para representação e desempenho de sua masculinidade, na medida em que coisas da individualidade dele são compartilhadas como respostas ou aviso para seus adversários e recado para as meninas. E que a estética cumpre o papel de afirmar de forma subjetiva identidades *rivalizadas* com outras, assim ele se entende e é percebido por seus rivais de ringue, numa compreensão do que é *ser homem* que ultrapassa a ficção e ganha contornos reais a partir do tornar-se público:

Significativamente, se o gênero é constituído mediante atos internamente descontínuos, então a aparência de substâncias é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa em que a plateia social mundana, incluído os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de crença (BUTLER, 2008, p. 200).

Nos estudos de *performances* e antropologia no teatro, sobretudo no pensamento de Richard Schechner, a partir do livro “Performance e Antropologia” organizado no Brasil por Zeca Ligiéro (2012), a *performance* aparece como rituais celebrados por meio do jogo, o que parece complementar a citação anterior de Butler (2008) “Os movimentos, proveniências e posturas dos rituais humanos são frequentemente ações ordinárias que foram exageradas, simplificadas e tornadas repetitivas” (SCHECHNER, 2012, p. 62). Para ser *brau*, *patrão* ou *frenético* é necessário mostrar características que lhe são conexas, as quais acionam símbolos suscitados como dispositivos apropriados para o ato performativo, embora não exista um tipo homogêneo. Os homens podem significá-lo de diferentes modos. São *performances* realizada num tempo e local apropriado, elas possuem um contexto para que possam ser encenadas, não basta só se dizer *brau* tem que por isso ser reconhecido e demonstrar uma prática, por meio da estética corporal investida em acessórios que realçam e dá sentido a ficcionalidade:

[...] o corpo do *brau* exerce uma corporalidade subversiva e disruptiva que investe contra os sentidos pacificadores para o homem, para o negro e para o corpo. Expondo seu corpo, alterando a aparência do cabelo, exibindo nas ruas as cores agressivas de suas roupas, além de representar como mímica da violência a postura da agressividade [...] (2005, p. 132).

Outro autor que achamos necessário incluir na revisão e relacionar com a masculinidade do *patrão*, é Ari Lima (2003), na sua tese de doutoramento em Antropologia Social, onde numa pesquisa sobre a “Experiência do Samba na Bahia”, ele

interpela a masculinidade negra existente dentro do samba e do *pagode* baiano. Como já mencionamos o que nos interessa é reviver alguns dos estudos os quais contribuam ou aponte lacunas e estejam ligados aos temas e assuntos presentes no *patrão*, “masculinidades entrelaçadas por meio da musicalidade na Bahia”, mais especificamente o *pagode*. Lima é um dos primeiros a analisar o que está por trás da produção musical do *pagode*, no que tange a categorizações imponderáveis da vida de sujeitos anônimos e famosos que “ganham voz” através do que é sugerido em termos etnográficos e operativos na investigação. O seu campo de pesquisa foram alguns dos principais *pagodes* organizados em Salvador na época: Cruz Vermelha (antigo clube local), na CODEBA, no Clube dos Sargentos da Polícia Militar e no Pelourinho (Praça do Reggae). Dois anos antes de Lima em sua tese, Sirleide Aparecida de Oliveira (2001), em outro estudo etnográfico do *pagode* em Salvador, amplia os espaços onde acontecem os *bailes* ou *ensaios* dos grupos existentes na época:

A grande maioria dos bailes acontece mesmo nos ambientes frequentados pelas camadas de baixa renda, em sua grande maioria jovens negros-mestiços entre 15-25 anos de idade. Esses bailes acontecem nos antigos Clubes recreativos localizados no centro da cidade (Cruz Vermelha, Casa D'Itália, Fantoches da Euterpe), onde outrora eram frequentados pela elite soteropolitana, bem como em diversos espaços (muitos improvisados para o pagode) localizados nos bairros populares como Garcia, Bonfim, Ribeira, Castelo Branco, Pernambués, Fazenda Grande, IAPI, Retiro, e no Subúrbio, por exemplo, o Esporte Clube Periperi, onde há dez anos acontecia um baile *funk* carioca, que foi substituído pelo novo pagode (OLIVEIRA, 2001, p. 89).

De modo parecido a Osmundo Pinho, Ari Lima aborda a percepção do medo gerado quando o, “[...] Ocidente branco, masculino, centralizado na Europa viu implodir várias de suas construções sobre categorias sociais mantidas subjugadas” (LIMA, 2001, p. 165). Especialmente para o “aparecimento do homem negro” que o autor chama atenção, como algo que causou uma desestruturação na dominação ainda mantida sob o controle do homem branco e heterossexual no século XX, reduzidas em hierarquias que separava “primitivos” de “civilizados”.

Para fundamentar o seu caminho teórico, Lima também recorre a Franz Fanon, a fim de entender uma psicopatologia do que é ser homem negro, ser negro onde existiu colonização europeia, seguida de imposições morais e físicas aos colonizados. Ari Lima cita que a problemática maior segundo Fanon, é quando o homem negro se torna negro

para o branco, quando se torna visível “Fanon observa que onde quer que vá um negro permanece um negro, sua negritude é a ausência de um passado africano e de um futuro agenciado” (LIMA, 2003, p. 179). O que encontra concordância em Bhaba ao acrescentar que: [...] “o sujeito colonial despersonalizado, deslocado, pode se tornar um objeto incalculável, literalmente difícil de situar” (BHABA, 2005, p. 100). Lima nos interroga o que é um homem negro? E “O que é o homem negro quando representado?” Rapidamente conclui a existência da supressão das masculinidades dos homens negros em todo o Ocidente e de sua representação dada como selvagem e primitiva, “o que se busca neste homem negro é cupidez sexual, vigor físico e sexual, ausência ou minimização de maneirismos e adornos, ao mesmo tempo em que se objetifica e emascula este homem” (LIMA, 2003, p. 212).

Ao colocar no *pagode* um lócus de *códice negro*, Lima trás para essa vertente musical, oriunda das periferias de Salvador a primeira noção de "raça" presente em alguns autores posteriores a sua tese, e é ela a qual ponderamos ser considerável aplicá-la em análises que envolva o estilo. O que faz o autor reconhecer que o *pagode* é genuinamente produzido por jovens negros e tem como público boa parte de pessoas negras dos bairros periféricos. Um *pagode* que descende do samba de roda praticado no Recôncavo da Bahia, que se reinventa na capital com inovações melódicas e de instrumentos que não eram base da célula rítmica do estilo do interior, fruto de uma herança negra africana.

Entre as categorias masculinas que foram capturadas pelo etnógrafo em campo estão putão<sup>6</sup> e o *pagodeiro moleque*. O *pagodeiro* de Lima pode ser comparado em alguns aspectos ao *brau* e o *patrão*, pois ambos têm uma preocupação a mais com a vaidade, com a estética com aquilo que veste ou usa como acessório, “Muito vaidosos, delineiam as sombrancelhas, pintam e usam fixadores de penteados nos cabelos” (idem, p. 151). Lima segue afirmando que:

O *pagodeiro moleque* distingue-se pela apresentação mais empobrecida. Normalmente, ao invés de sapatos, tênis de marca, importado ou falsificado, arrasta uma sandália de dedo enquanto anda. Usa bonés, correntões, prefere usar bermuda e camisetas com o rosto de Bob Marley, com a marca do famoso grupo de rap, *Racionais MC*. Também é mais propenso a “fazer” (ter relações sexuais) com o *viado*. Possui caráter mais imprevisível, se acomoda melhor a representação do negro violento e

---

<sup>6</sup> Outra análise do putão aparece em Clebemilton Nascimento, como mostraremos a seguir.

sexualmente potente e é mais freqüentemente vítima da violência policial (ibidem, pp. 215-16).

No artigo da etnografia do *brau*, Osmundo Pinho reconhece Ari Lima, junto a Livio Sansone, como dois dos possíveis primeiros etnógrafos do *brau* em Salvador, Lima entre os jovens músicos da Timbalada e Sansone nos bailes Blacks:

Ari Lima, outro etnógrafo do *brau*, reproduz um trecho de entrevista com Carlinhos Brown, autoproclamado fruto da experiência da *soul music* em Salvador, em que ele conta como os jovens na Liberdade, bairro-símbolo da negritude baiana, interagem com a música e a imagem de James Brown (PINHO, 2005, p. 131).

O consumo dos pagodeiros homens no pagode que Lima conheceu, são de baixa renda econômica, poucos trabalham e possuem uma renda mensal e fixa. Moradores dos bairros carentes de políticas de bem estar social e procuram diversão e lazer em bairros circunvizinhos ou centrais. Mas diferente do *pagodeiro moleque*, o *putão* parece ser aquele homem pagodeiro que gosta de levar proveito em tudo que faz principalmente se for pra “ganhar uma piriguete”. Normalmente bem vestido e com roupas e tênis de marca, diferente do *pagodeiro moleque* ele entra nos *pagodes* e chama a atenção por seu estilo, “tênis coloridos, sapatos, camisas leves e de preferências sem mangas, exibindo músculos definidos, calças ou bermudas coloridas em tecido sintético e leve” (LIMA, 2003, p. 223). Vemos mais uma vez aqui a importância da descrição da estética e da vestimenta dos sujeitos investigados, num sentido de dar lugar e corpo ao que se fala, um etnógrafo em campo deve estar atento para essas minúcias ligadas aos *objetos* da pesquisa, pois diz muito a respeito sobre sua visão de mundo.

Na opinião de Lima e de outros: Vianna (1995; 2002); Sodré (1998) e Rodrigues (1984), o samba foi forjado na formação da nação brasileira, como sendo um dos principais elementos que identificam o que se convencionou a chamar de cultura negra. Símbolo de tradição da herança africana presente no Brasil, que identifica um grupo étnico e que dentro dos escritos pós Gilberto Freyre, teria ganhado a fama de representar a mestiçagem e o ideal de identidade nacional, como nos diz Lima e em seguida o próprio Vianna (2002):

Gilberto Freyre não estudou o *samba*, mas por outro lado desenvolve uma reflexão sobre miscigenação, hibridez cultural e sobre o processo de apropriação e transformação de símbolos negro-africanos em símbolos de identidade nacional. E o *samba*, depois de Freyre, tornou-se um destes símbolos (LIMA, 2003, p. 29).

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes [...] (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folclorista, compositores) [...] O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização [e na] ausência de uma coordenação e de uma centralização desses processos (VIANNA, 2002, p. 152).

É nesse contexto que surge o debate sobre raça na tese de Ari Lima, não só por ser o pagode um *códice negro*, mas por toda uma problemática que o racismo e o pós-racismo Freyreano criaram no Brasil, ao hierarquizar ou perceber uma condição benéfica da mestiçagem e do embranquecimento a partir do fim e do início da segunda metade do século XX. Isso após a reverberação entre alguns estudiosos como João Batista de Lacerda, Oliveira Lima, Raimundo Nina Rodrigues e Silvio Romero se seria a miscigenação das raças um fator degradante ou favorável para o futuro da nação. Donald Pierson ao rechaçar a ideia de raça e suas análises na Bahia e Guerreiro Ramos ao rebater os métodos sociológicos até então utilizados para estudar o negro e a sua cultura que para ele assevera a “tipologização” dos negros através de uma epistemologia produzida nos Estados Unidos também contribuem como instrumento para verificação realizada na tese.

Os “tipos africanos” já haviam desaparecido “praticamente da circulação” e era de esperar que “em algumas dezenas de anos” uma nova raça de europeus-argentinos estaria lendo “nas suas horas de recreio... as crônicas das extintas raças indígenas, as histórias da mestiçada raça gaúcha que retardou a formação da raça branca argentina [...]” (LIMA *apud* PALLARES-BURKE 2005, p. 272).

Os conceitos de “experiência”, “performance” e “música” ou “sound groups” são anexadas ao estilo musical onde possibilita o pesquisador a entender os resultados da interação dos elementos que dão sentido a estético-musicalidade. A “experiência” do samba na Bahia é diferente do samba do Rio de Janeiro e a “experiência” do *pagode*, também se diferencia das demais. A *performance* e a experiência são duas coisas que muito nos interessa. Temos procurado dar ênfase a autores e autoras que escreveram a partir de *performances* de rua, teatro e dança, ou seja também baseado na arte, não mais somente dos que foram escritos por antropólogos em “terras primitivas” através de rituais “exóticos”. Assim amplia-se um leque de referências com experimento da

antropologia da performance, além dos estudos de gênero onde ela aparece, como no casos já citados de Judith Butler e de Richard Shcechner “No lugar da lei de coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada” (BUTLER, 2003, pp. 196-97). Não desprezar o passado, mas pensar no *patrão* numa *performance* que se inscreve necessariamente naquele instante em que é realizada pelos agentes. A *performance* que pensamos para o *patrão* é poliforme. Ela parece não suscitar a circunstância anterior, é revista e reconfigurada, não existe repetição. Nas performances da vida diária e da rua as pessoas são subjetivamente modificadas a cada instante.

O terceiro autor dessa parte de revisão da dissertação é Clebemilton Nascimento, autor da dissertação “Pagodes Baianos Entrelaçando Sons, Corpos e Letras”, publicada em livro no ano de 2012. Nascimento não faz necessariamente uma pesquisa sobre a masculinidade no *pagode*. Sua proposta é de entrelaçar corpos, partindo da representação de gêneros, mas em quase que todo seu escrito se percebe de forma central o corpo feminino como base da avaliação:

A imagem da mulher apresentada nas composições de pagode é construída através de um olhar masculino, a partir da perspectiva e expectativa do homem. Foi partindo dessas condições de produção que se pretendeu, nessas composições, identificar sentidos que pudessem contribuir para a sustentação do poder hegemônico masculino, que são acionados no âmbito simbólico da cultura tradicional, assim como o seu imaginário sobre a mulher, observando-se as categorias analíticas da contemporaneidade (NASCIMENTO, 2012, p. 20).

O corpo masculino e a imagem do homem quando exibidos, são para certificar a desqualificação dos indivíduos que ao ocuparem “papel de protagonista” dentro do *pagode*, oprime mulheres, como se não houvesse nenhuma outra possibilidade de interação, “o discurso do pagode baiano sobre a mulher é um discurso masculino que quer ter o poder de nomear, classificar e controlar o corpo e a sexualidade da mulher” (NASCIMENTO, 2012, p. 187). Em *Pagodes baianos*, o *putão* é a única categoria masculina representada em um dos capítulos:

[...] o par relacional da piriguete, a representação de um tipo de masculinidade que, ao que parece, é mais uma inflexão que dá sentido à construção binária do modelo normativo do que uma forma sinônima e alusiva ao sentido de “esposo”, uma referência ao casamento ou à relação estável (NASCIMENTO, 2012, p. 127).

O autor responsabiliza os homens *pagodeiros* quando considera no estilo musical um mundo hostil, machista, sexista e perigoso para as mulheres e sociedade em geral. Em alguns dos momentos reconhece na mulher *pagodeira* a presença da agência/liberdade, em outros momentos a mulher *pagodeira* se torna “presa” fácil nas “garras” dos *putões* e *miseravões* que cercam a cena *pagode*, ou do *pagode* “como conheceu” Nascimento. O autor chega a afirmar que as bandas de *pagode* cometem um ato demoníaco aos avanços conquistados pela luta feminista, pois imaginam uma mulher degradante e hostil em suas letras e discursos:

O panorama do pagode na Bahia, hoje, é eminentemente heterogêneo musicalmente falando, mas a investida sobre a mulher, sobre seu comportamento, é, na maioria das letras, desqualificadora, exigindo uma atitude submissa e demonizando as conquistas feministas, o que, como uma onda, vai penetrando nas camadas populares (NASCIMENTO, 2012, p. 90).

Há na análise de Nascimento um olhar direcionado para letras de músicas que não foram meramente sucessos sazonais a época, mas que chamaram a atenção também em polêmicas por reproduzir a mulher carregada de estereótipos e por demarcar a posição hierárquica num jogo, no qual o homem heterossexual é “quem dita às regras” na maioria dos casos. E também novamente sobre agência/liberdade todas as letras analisadas parecem querer mostrar a posição subordinada da mulher idealizada. Para complementar essa atrocidade são trazidas entrevistas, todas realizadas com homens músicos de bandas. Penso que não é de cabimento do pesquisador, quando fala em agenciamento ou liberdade, burlar a regra principal desta fase, o de tornar importante e perscrutar a subjetividade de quem estamos falando. Dentre as letras presentes na discussão de Nascimento aparecem *Vaza Canhão*, da Banda Blackstyle e *Pressão* (Guig Guetho).

É interessante em *Pagodes Baianos* identificar o lugar do autor e do pesquisador, de onde ele fala. Clebemilton Nascimento traz para debate uma interpretação do *pagode* que em alguns contornos dá aflição em quem se reconhece como *pagodeiro*. Por fim, em *Pagodes Baianos*, igualmente a Ari Lima há o reforço da origem do pagode no samba de roda do recôncavo, “o pagode é, então, uma vertente dessa tradição que se pluralizou” (NASCIMENTO, 2012, p. 39). A noção de raça abordada por Osmundo Pinho e Ari Lima não é centralizada, pouco interessa ao autor e aparece de modo “frouxo”.

Anderson Pena (2010), último autor utilizado nessa sessão em sua dissertação acerca do *pagode*<sup>7</sup> viu nos rapazes frequentadores dos ensaios em quatro bairros de Salvador, Vale das Pedrinhas, Chapada do Rio Vermelho, Santa Cruz e Nordeste de Amaralina, figuras importantes para a associação do *ethos de guerreiro* indicado por Alba Zaluar (2004) em trabalho investigativo com jovens moradores de comunidades periféricas no Rio de Janeiro. Em Pena as categorias masculinas presentes nas letras e discursos dos jovens, *cagete*, *traíra*, *vacilão*, e outras são legi-signos que geram uma disputa territorial nos espaços onde acontece o *pagode* e que, portanto, autenticam a nódoa violenta atribuídas a esses rapazes:

Todos esses símbolos da masculinidade produzidos nas letras da música qualificam o guerreiro: insensível, anti-afetivo, impessoal e violento. Porém esse *ethos* marcado não é apenas um signo que frequentemente aparece nas letras; ele se materializa nas atitudes dos seguidores do pagode, sendo a mais corriqueira a briga entre os homens nas festas, onde presenciamos, ao longo da pesquisa participante pancadarias e troca de insultos (PENA, 2010, p. 101).

Ainda sobre o *ethos do guerreiro*, Pena baseado em Zaluar, continua a nos dizer que, “[...] o “*ethos do guerreiro*” é a violenta representação dos jovens dos bairros pobres, sendo que seus símbolos se manifestam em seus comportamentos, de forma explícita, nos espaços de sociabilidade [...]” (2010, p. 66). Em outro trabalho<sup>8</sup>, sugeri algo diferente do que Pena concluiu sobre os códigos de condutas e gírias propagadas nas ruas e nos discursos dos *pagodeiros*:

Parece que fora das possibilidades de leitura crítica, da análise de como são construídos os vários fatores que envolvem a questão da violência, “das criminalidades”, da marginalidade abordada nas letras do *pagode*, estaríamos apenas na superfície da questão, naturalizando os preconceitos e estigmas contra estas populações. Segundo Pena, em sua dissertação: “as letras deixam deflagrar que as relações entre eles são sempre permeadas por ameaças de violência física, diferente dos signos sobre relações homem-mulher, que escamoteia a violência” (2010, p. 107), em minha observação tais letras utilizam uma linguagem local, na qual os membros de sua comunidade possam identificar-se e assim assimilar os valores e as normas

---

<sup>7</sup>A dissertação de Pena, Cultura de consumo e relações de gênero no pagode Baiano, foi defendida no ano de 2010, no Programa de pós-graduação em Cultura Memória e Desenvolvimento Regional da Universidade do Estado da Bahia.

<sup>8</sup> Trabalho apresentado como conclusão de curso em ciências sociais no ano de 2013, com título de *Pagodão em Cachoeira, Ba: Produção de identidades na musicalidade baiana*.

de conduta que os *pagodeiros* transmitem através de sua canção (OLIVEIRA, 2013, p. 55).

Esses jovens *pagodeiros*, na visão do autor, acabam por contribuir para disseminação de ideologias contraditórias e preconceituosas, como sugere o próprio autor. Pena culpa em partes, a educação formal onde, tornam-se o que são por conta de uma educação precária que não os prepara enquanto sujeitos íntegros e qualificados para uma vivência em grupo. Jovens que não racionalizam sobre o *pagode* e as ideologias culturais as quais eles são inseridos:

Contudo, a cultura pode apresentar, no seu bojo, ideologias racistas, machistas e sexistas e disseminá-las para os seus membros, que tem permanente necessidade de aceitação e assumem essas ideologias como método para não ser excluído dos grupos culturais a que pertencem. A maioria deles sequer se ocupa de refletir sobre essas ideologias e é nesse sentido que fizemos uma reflexão sobre o papel da música do pagode na recriação das identidades de gênero e a ressignificação da cultura patriarcal (PENA, 2010, p. 114).

De modo parecido ao de Clebemilton Nascimento, Anderson Pena percebe no estilo musical ocasião pertinente para classificá-lo, ao fim e ao cabo, sendo um conteúdo que através da leitura semiótica dos signos e símbolos levantados nas letras, põe na mulher representações as quais devem ser revistas por aqueles que estão na cena:

Buscaremos aqui compreender até que ponto as letras e o ritmo das músicas, bem como o estilo de vida das figuras emblemáticas do pagode, recriam os estereótipos machistas sobre o que significa ser homem ou mulher, assim como também observar como estes estereótipos são incorporados pelo público do pagode e, em definitivo, analisar o papel da música do pagode na construção de significados na vida cotidiana (PENA, 2010, p. 06).

O homem pagodeiro não só comete violência contra outros homens, mas, sobretudo, a violência simbólica homem-mulher surge em letras que Pena faz demonstração. Além disso, por se tratar de pesquisa a qual abrange a área do consumo e da indústria cultural, a imagem de uma propaganda de cerveja de marca famosa é analisada sendo exemplo de como o gênero pode ser representado dentro do que se entende por *legi-signos*. “Os incentivos às práticas consumistas estão imbricados no âmago do pagode. Atualmente, além dos adornos e indumentárias, essa espécie do samba influencia [...]” (PENA, 2010, pp. 15-16). Acordamos com ele no que se trata do consumo entrelaçado no *pagode* e nos seus agentes. Em artigo recente, Rosana

Pinheiro-Machado e Lucia Mury Scalco (2014) consideram que o consumo de bens materiais luxuosos não é um sonho novo ou restrito apenas para jovens periféricos no Brasil:

A devoção ao consumo de marcas caras e/ou de luxo entre grupos das camadas mais baixas não é um fenômeno novo, tampouco restrito ao Brasil. Com nuances locais e nacionais, trata-se de um fato estrutural à condição periférica na modernidade (SCALCO e PINHEIRO-MACHADO, 2014, p. 04).

Aquilo que podemos considerar como um surgimento do *patrão* no pagode baiano já aparece na dissertação de Pena (2010). Quando sobre as relações hierarquizadas que envolvem o consumo ele aponta para letras e discursos os quais legitimam interesses de algumas mulheres endereçados para homens que portam bens de consumo modernos:

É comum em algumas letras a apresentação de signos sobre a identidade feminina baseados na ideia de que as mulheres se sentem atraídas pelos homens devido a suas condições financeiras, posse de bens – especialmente veículos automotores, preferencialmente um carrão, no mínimo uma moto (PENA, 2010, p. 78).

## CONCLUSÃO

É a partir de todo esse contexto denotado acima, sobre o pagode e os homens pagodeiros, que procuramos dar sentido à pesquisa do *patrão*, das masculinidades representadas por ele. Uma representação que como pôde ser percebida é em pontos-chaves contraditórias e apresentam problemáticas que passam longe de serem solucionadas, mas que devem ser postas, pois demonstram a complexidade envolvida nesses tipos de análises. Como de praxe em pesquisas etnográficas contemporânea, não nos cabe valorar se é algo bom ou ruim para determinada comunidade ou sujeitos, mas sim interpretar aquilo que nos chama atenção, coisas que na nossa visão de mundo e dos informantes podem servir para esquematizar um sistema coerente.

Ao situar os jovens em quesitos de cor, raça, classe, sexualidade, dentre outros conceitos os quatro autores que trouxemos para revisão, deixa um entendimento fundamental, o de não descartarmos a interseccionalidade. São contornos os quais

tendem a aparecer no *patrão* participante das atividades executadas por essa pesquisa, tendo em vista a busca do pesquisador em realizá-la num contexto onde se encontram boa parte das pessoas racializadas e que sofrem com estereótipos e por residirem nas periferias das cidades.

A emergência de novas estéticas, comportamentos e estilos de vida, a partir da convivência com outros jovens, a definição de grupos de amigos e práticas sociais foram capazes de forjar mudanças que diferenciam rapazes, construindo nuances que, muitas vezes, resvalaram na definição de condutas masculinas (SOUZA, 2010, p. 120).

Mais uma vez salientamos que a categoria masculina *patrão*, nos serviu como um modo “genérico” de pensar as representações masculinas, tanto no que se refere às produzidas através do *pagode*, quanto nas discursadas pelos participantes/parceiros. O *patrão* por muitas vezes é negado pelos jovens, pois sê-lo pode indicar uma associação com a bandidagem, já que comumente ele é identificado como sendo uma atividade de dentro do mundo do crime. Nas entrevistas e Grupos Focais realizados entre os anos de 2014 e 2016. Muitos dos jovens quando questionados quem seria o *patrão*, se referiu ao citado numa das epígrafes do capítulo anterior e negavam ser, ou indicava um amigo próximo como *patrão*: [...] *é o patrão da boca, que precisa das drogas pra ostentar, precisa matar, precisa roubar pra se tornar um patrão, tá ligado?*[...]

O que temos feito e fizemos a época é dissociá-lo dessa noção que orienta a visão dos jovens e da comunidade na qual estão inseridos e a partir disso, demonstrar um *patrão* que também foi definido pela fala do nosso entrevistado, [...] *“é o patrão da ostentação, que ele não precisa de drogas pra ostentar, ele ostenta com o trabalho, com o suor dele”* [...] É preciso dissociá-lo da conjuntura em que o consumo exacerbado de bens de grifes de luxo daria o tom e vincularia os jovens à categoria *patrão*, muitos desses podem consumir esses bens, mas não necessariamente representar o *patrão*, ou o contrário. O que pode nos permitir não criar tipologias do *patrão*, e sim interrogar nos homens negros quais são as principais nuances que ligam a masculinidade negra e as masculinidades à categoria que se desenha na nossa proposta de pesquisa. Assim, a pesquisa do *patrão* se soma as demais revisada aqui, sugerindo uma multiplicidade de representações de masculinidades dentro do estilo musical *pagode* baiano, através de categoria recente, mas que tem se atualizado no decorrer dos anos com incorporação de novos elementos culturais.

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- LIMA, A. **A experiência do samba na Bahia**, práticas corporais, raça e masculinidade. Tese defendida em 2003 no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFBA. Inédito.
- MESSERSCHMIDT, James W e CONNELL, Robert W. **Masculinidade hegemônica: repensando o conceito**. Estudos Feministas, Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril/2013.
- NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes baianos entrelaçando sons, corpos e letras**. – Salvador : EDUFBA, 2012. 200 p.
- OLIVEIRA, Gimerson R. P. **Pagodão em Cachoeira BA: produção de identidades na musicalidade baiana**. Trabalho apresentado como pré-requisito de Conclusão de curso em Ciências Sociais pela UFRB em 2013. Inédito.
- OLIVEIRA, Sirleide Aparecida (2001). **O Pagode em Salvador**. Produção e Consumo nos Anos Noventa. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ UFBA, Salvador.
- PENA, Anderson dos Anjos. **Cultura de consumo e relação de gênero no pagode baiano**. 2010 Santo Antônio de Jesus. 119 f. Inédito.
- PINHEIRO-MACHADO, Rosana e SCALCO, Lucia Mury. **Rolezinhos: Marcas, consumo e segregação no Brasil**. Dossiê sobre cultura popular urbana. 2014.
- PINHO, Osmundo S. de Araújo. **Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, jan./abr. 2005.
- SOUZA, Raquel. **Rapazes negros e socialização de gênero: sentidos e significados de “ser homem”**. Cadernos Pagu (34), janeiro-junho de 2010:107-142.
- SCHECHNER, R. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Zeca Ligiéro (organizador) Ed. Mauad X. 2012.