

As Músicas da Cidade: Estudos de Casos sobre o Cenário Musical Juvenil na Periferia da Cidade de Salvador¹

Israel Campos

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar as manifestações musicais juvenis periféricas da cidade de Salvador. Para tal, foram estudados os conceitos de cidade, periferia, música e juventude, assim como realizado um trabalho de campo com manifestações juvenis musicais do gênero samba, em quatro periferias distintas da cidade de Salvador, a partir da metodologia de estudo de caso.

Palavras-chave

Periferia. Música. Juventude.

Abstract

This work analyzes the musical manifestations in the outskirts of Salvador da Bahia. To do so, we studied the concepts of city, outskirts, music and youth, and we conducted field work on youth manifestations of samba music in four different areas in Salvador da Bahia, applying the case study methodology.

Keywords

Outskirts. Music. Youth.

INTRODUÇÃO

Salvador é considerada por alguns autores, pelo senso comum e pela UNESCO² uma cidade de caráter festivo e musical. Partindo desta consideração e da premissa de que “a música possui a função de construir um imaginário coletivo da cidade” (FRYDBERG, 2011, p. 28), podemos compreender melhor a configuração espacial dessa musicalidade, através do levantamento e da análise das diversas manifestações musicais, ocorridas na cidade e produzidas por jovens, em especial nas suas regiões periféricas.

Pretende-se, neste trabalho, melhor compreender a cidade de Salvador, a partir da dinâmica musical-juvenil-periférica, analisando como se dão estas manifestações e o que querem dizer. A suposta cidade musical pode ser confirmada a partir das produções musicais, fora do mercado industrial estabelecido pela indústria cultural, ou seja, aquelas que ocorrem na periferia e para a periferia.

Importante salientar que a motivação deste estudo deu-se pela necessidade de entendimento da diversidade do cenário musical juvenil soteropolitano para a interpretação da própria cidade de Salvador. Entendemos ser possível ampliar a concepção de Salvador como cidade musical e festiva através do estudo das manifestações musicais da periferia e da participação dos jovens em tais manifestações.

Sabíamos, *a priori*, da existência de manifestações musicais de pagode, de samba, de *funk*, de *heavy metal*, na cidade de Salvador e entendíamos ser este circuito importante na compreensão da complexidade da cidade, entendida a partir dessas manifestações, as quais são artísticas e, também, culturais. Optamos por estudar uma parte dessa diversa realidade musical soteropolitana, especialmente, as manifestações musicais juvenis que acontecem na periferia e que se mantêm com certa estabilidade, em termos de periodicidade e de local.

Optamos pelo estudo de apenas quatro manifestações musicais, coincidentemente, todas de samba, o gênero musical que “[...] canta a cidade onde nasceu, os bairros que melhor o acolheram, os lugares na cidade onde melhor enraizaram as suas tradições” (FRYDBERG, 2011, p. 79). Assim, o problema deste trabalho constitui-se como: Como se configuram e para quem se destinam essas manifestações musicais juvenis periféricas? Esta pergunta norteadora da pesquisa pode ser desmembrada em algumas outras: Quem produz tais manifestações? Em que condições e contextos são produzidas? Qual o sentido atribuído a essa produção? Para quem a produção musical se destina? Finalmente, discute-se também a qualidade musical dessas manifestações para quem a produz.

O artigo divide-se, então, em 3 (três) capítulos, nos quais serão analisados o espaço e suas implicações (cidade e periferia), a música e, por fim, a juventude, sempre promovendo o diálogo entre conceitos e entre os estudos de casos aqui analisados. Os resultados obtidos de tais investigações e estudos serão apresentados de maneira processual durante todo o trabalho.

Embora este estudo possa parecer pretensioso, partimos da intenção de fazer um sobrevoo sobre essas manifestações, antes de focar em um aspecto determinado das mesmas. A

opção pelo sobrevoo sobre as manifestações musicais juvenis periféricas dá-se também por seu caráter interdisciplinar, articulado aos princípios da formação em Gestão Social. Dessa forma, para entender como se dão essas manifestações, usamos recursos teóricos e metodológicos da antropologia, da sociologia, da psicologia, da política, da economia da cultura, entre outras áreas.

METODOLOGIA

No que concerne à metodologia, o trabalho conta com um estudo bibliográfico dos autores que discutem a temática da música, da juventude, das festas e dos espaços periféricos, além de um estudo de caso coletivo de algumas manifestações musicais da periferia da cidade.

O estudo de caso foi escolhido neste trabalho por se tratar de uma metodologia que busca investigar conceitos ou fenômenos em seu “contexto natural”: “[...] uma pesquisa empírica que investiga um fenômeno contemporâneo em seu contexto natural, em situações em que as fronteiras entre o contexto e o fenômeno não são claramente evidentes, utilizando múltiplas fontes de evidência” (YIN, 1984, p. 23).

Portanto, o “contexto natural” das manifestações musicais é a festa, estudada em três casos. Uma das técnicas utilizadas nestes três casos foi a observação direta, muito aplicada na área da antropologia, por ser “[...] a técnica privilegiada para investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana” (ECKERT; ROCHA, 2008, p. 2). Apesar dos olhares de desconfiança de muitos frequentadores e músicos, já que boa parte dos casos estudados possuem um caráter comunitário, a compra do ingresso para estar naquele espaço validava a experiência do “entrar em campo”. A técnica do diário de campo foi também utilizada, pois:

[...] ele é o espaço fundamental para [...] arranjar o encadeamento de suas ações futuras em campo, desde uma avaliação das incorreções e imperfeições ocorridas no seu dia de trabalho de campo, dúvidas conceituais e de procedimento ético (ECKERT; ROCHA, 2008, p. 5).

A técnica do registro fotográfico foi escolhida pela necessidade da pesquisa de ilustrar também em linguagem visual, os campos (festas em periferias) e os atores (jovens músicos). A linguagem verbal aqui se relaciona diretamente com a não verbal no decorrer do texto. As imagens com pouca luz ou desfocadas foram incluídas neste artigo devido à necessidade de maior compreensão e imersão do leitor quanto às ambientações das festas e movimentos constantes exercidos pelos jovens. A periferia, como será visto mais à frente, possui caracterizações incipientes nas suas infraestruturas e a falta de iluminação de qualidade é um desses problemas retratados através tanto das teorias estudadas quanto de imagens.

Após a realização dos estudos de caso através da observação direta, fez-se necessário ouvir a voz dessas manifestações, através da técnica de entrevistas. O quarto caso, então, constituiu-se através de uma entrevista do tipo semiestruturada ou aberta. Este tipo de entrevista caracteriza-se por combinar “perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a

possibilidade de discorrer sobre o tema proposto” (BONI; QUARESMA, 2005, p. 72).

CIDADE, POLÍTICA E PERIFERIA

A cidade moderna foi marcada por alguns fatos históricos, dentre eles, as ideias iluministas francesas concretizadas na obra “Enciclopédia”, em 1751, a qual contou com 160 colaboradores e reuniu conhecimentos racionais e científicos; a Revolução Francesa, em 1789, a qual marcou a transição do poder da monarquia para a burguesia; e a Revolução Industrial, a qual teve início na Inglaterra na segunda metade do século XVIII e se propagou por toda Europa e demais continentes.

Foi nesse contexto que a burguesia se fortaleceu e exerceu influência política no processo de modernização das cidades, objetivando os seus próprios interesses, o que resultou na segregação socioespacial e certa diversidade cultural associada a tal segregação. Um dos principais mecanismos desta segregação foi a execução de políticas intervencionistas nas cidades por parte dos governantes, oriundos da burguesia, os quais passaram a exercer a função de gestores na organização das cidades, influenciando não apenas na sua ordenação geográfica, mas também na produção de segregações sociais e culturais, presentes na atualidade e percebidas por este estudo na esfera das manifestações musicais.

Dessa forma política de fazer gestão urbana, nasceram os ideários higienistas de embelezamento, os quais se propagaram por todas as partes do mundo, inclusive no Brasil (FREITAG, 2008). O sanitarismo surge também como discurso que ocasiona segregações em três dimensões: a espacial, a social e a cultural. Especialmente a última dimensão citada é de fundamental importância para compreendermos o surgimento da periferia como conceito que abarca essas três dimensões.

Podemos entender os processos urbanísticos que originaram o que conhecemos hoje como periferia, através do seguinte pensamento: “A produção da periferia é resultado de processos urbanos presentes desde fins do século XIX, que se consolidam a partir dos anos 1930, momento de aceleração da urbanização relacionada ao crescimento e consolidação da economia industrial, como forma dominante de crescimento da cidade” (TANAKA, 2006, p. 23).

Considera-se que essa forma dominante, inclusive da autosegregação, exerce-se também pela valorização de manifestações artísticas e culturais estabelecidas pelas políticas como referencial de arte/cultura.

Esta concepção pode também ser percebida na subdivisão dos espaços nas cidades, entre os desenvolvidos e os periféricos, com trocas desiguais entre si, o que explica a produção de espaços nobilitados; ocupados por consumidores e produtores de uma cultura dominante, e espaços periféricos, ocupados por produtores e consumidores de outras tantas manifestações, pouco conhecidas e pouco valorizadas como pertinentes às cidades.

Além desses aspectos, brevemente citados, é possível entender a periferia a partir dos

seguintes indicadores urbanísticos e habitacionais: “Infra-estrutura: iluminação; rede de água e esgoto; tempo médio de deslocamento; traçado irregular das ruas e ausência de pavimentação; adensamento habitacional na moradia; condição de ocupação do domicílio” (TANAKA, 2006, p. 44-45).

No entanto, Milton Santos (2004, p. 75), ao retratar o *circuito inferior*³ e os países subdesenvolvidos, alerta-nos que “favelas e cortiços constituem [...] uma realidade multiforme e mutável, de acordo com cada país e cada cidade”. É importante destacar este contraponto ou complemento, pois nem toda periferia é igual à outra.

Na contemporaneidade, as periferias, ao refletirmos sobre a privatização e conseqüente elitização do espaço público, como reprodução da relação casa grande-senzala:

[...] à sombra da herança cultural da casa grande, a cidade produziu, e continua a fazê-lo, um ambiente de exclusão, centrado no espaço privado, com todas as conseqüências sociourbanísticas decorrentes desse fato, mesmo que disso não pareça dar-se conta, ainda, a sociedade brasileira.

Em sua expressão atual, a primazia do espaço privado – exclusivo e excludente – materializa-se, por exemplo, na construção, cada vez mais intensa, de condomínios fechados nas principais cidades brasileiras, cuja característica marcante é o fato de se constituírem em espaços que se fecham em si mesmos (LEITÃO, 2009, p. 238).

Em suma, para chegarmos ao conceito atual de periferia, passamos pelos seguintes processos: o político, a gestão urbana, a segregação das cidades, a associação da ideia de periferia com países subdesenvolvidos, a associação da periferia com marginalidade/pobreza e a perpetuação da herança cultural da casa grande. O resultado desta conceituação de periferia será vista, a seguir, através das manifestações musicais juvenis estudadas e suas relações com o espaço periférico.

OS ESPAÇOS PERIFÉRICOS DAS MANIFESTAÇÕES MUSICAIS JUVENIS EM SALVADOR

Como exemplo de periferia da cidade de Salvador, conforme as características definidoras de periferia anteriormente citadas, temos o bairro da Fazenda Garcia.

Foto1: Grupo Misturando o Ritmo, Fazenda Garcia



Fonte: <http://blog.travelpod.com>

Este bairro contém colégios particulares tradicionais e moradias grandiosas, mas possui a sua área periférica, com casas com infraestrutura precária (Foto 1), traçados irregulares nas ruas e adensamento populacional. A aproximação de áreas periféricas com áreas não periféricas é mais comum do que se pode supor. A este respeito, a periferia, então, constitui-se como um espaço distanciado do que podemos chamar de “cidade útil”:

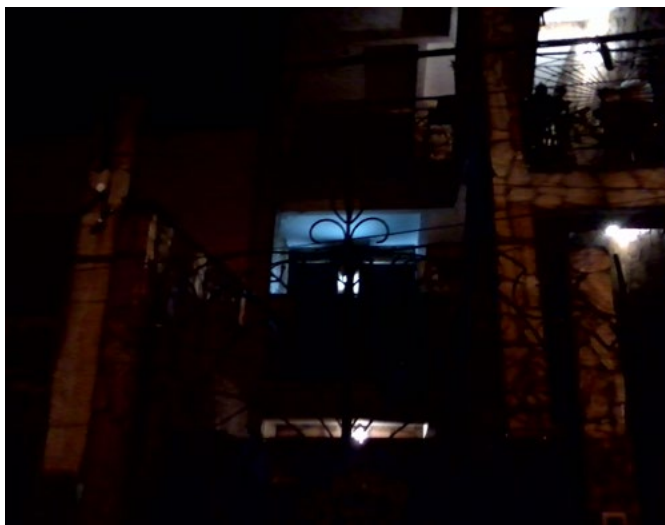
[...] uma população com renda um pouco mais alta passa a habitar o loteamento com o passar do tempo, ocorrendo uma alteração na composição social do bairro à medida em que este é mais integrado à malha urbana com infraestrutura. A segregação espacial urbana se realiza, levando as camadas menos remuneradas a habitar territórios mais desprovidos de serviços, equipamentos e transportes (TANAKA, 2006, p. 60).

Este é o caso da área da Fazenda Garcia, dentro do bairro do Garcia. Uma área com infraestrutura precária, população de baixa renda e predominantemente negra: Nesta área, foi realizado o trabalho de campo com o Grupo Misturando o Ritmo, o qual se apresenta às sextas-feiras num local do bairro denominado Casa de Pedra, uma espécie de casa de show adaptada numa casa de padrão construtivo residencial, o que já demonstra o caráter singular dessa manifestação. Ao pensarmos neste caso específico, é possível relacionar a manifestação musical em uma casa residencial que se torna uma “casa mutante”, residencial e de shows ao mesmo tempo, como o encontro do espaço público com o privado, da cidade

com a casa: “As relações das pessoas na cidade e com a cidade estão vinculadas à natureza dos lugares que lhe servem não apenas de cenário, mas de palco, de contexto expressivo para o desenrolar das relações sociais” (CARVALHO; MONTOYA, 2014, p. 88-89).

Pontua-se que boa parte das manifestações musicais aqui estudadas, possuem, em seus espaços de festas, pouca iluminação (Fotografias 2, 3 e 4), contudo, no palco, geralmente, a iluminação é mais presente.

Foto 2: Grupo Misturando o Ritmo. Fachada da entrada da Casa de Pedra



Fonte: Autoria própria

Foto 3: Grupo Misturando o Ritmo. Escada da Casa de Pedra



Fonte: Foto do autor

Os andares acima do térreo, onde ocorre o show, funcionam como residências. Não há dúvidas de que a Casa de Pedra caracteriza-se pelo padrão de autoconstrução. Sem a possibilidade de possuir moradias de qualidade, a população de periferia pobre tem que improvisar. O nome “Casa de Pedra” dá-se em alusão à estética da casa, toda revestida de pedra. Logo na frente, um *banner* anuncia a Banda Misturando o Ritmo. O ingresso custa R\$ 5,00.

Foto 4: Grupo Misturando o Ritmo. Banheiro Masculino



Fonte: Autoria própria

O local da festa é a sala principal da casa do bairro Fazenda Grande do Garcia. Na parede ao lado da banda, um grande espelho reflete os integrantes que estavam de costas para as pessoas. Em cima da mesa, estavam alguns instrumentos que não estavam sendo usados naquele momento (como um chocalho); capas dos instrumentos que estavam sendo tocados e copos com bebidas que eram repostas regularmente. Pertinente pontuar que a estrutura em círculo do posicionamento dos músicos (Fotografia 5), é um dos elementos que caracteriza uma roda de samba clássica:

Uma roda de samba possui determinadas características e dinâmicas de funcionamento que possuem permanência no tempo e no espaço, independente do lugar e da cidade onde esteja acontecendo. [...] a formação, funcionamento e performance⁴ da roda de samba são muito semelhantes. A distribuição dos músicos em círculo, as formas de comunicação entre músicos e público, as formas de interação do público entre si respeitam uma mesma forma de ser performativizada, embora cada performance possua as suas características próprias por só acontecer no tempo em que está ocorrendo o evento (FRYDBERG, 2011, p. 244).

Foto 5: Grupo Misturando o Ritmo, espaço da banda



Fonte: Autoria própria

A segregação espacial contemporânea, ao menos no caso de Salvador, indica, além do Garcia, outros locais onde se dá a relação periferia e áreas não periféricas, como é o caso do bairro de Itapuã. Neste bairro litorâneo, há casas e prédios de classe média, classe média alta, porém, há segregação, pobreza, moradias precárias, possibilitando a caracterização do bairro como um bairro com regiões periféricas e não periféricas.

O bairro de Itapuã tem a sua periferia diferenciada de demais áreas da cidade, por se tratar de um bairro turístico, com intervenções urbanas em algumas áreas e com solo valorizado nas áreas de maior investimento, em detrimento de valores menores em áreas periféricas dos bairros.

Foto 6: Grupo Bambeia. Bairro do Itapuã - Lagoa do Abaeté



Foto: Lagoa do Abaeté

Fonte: <http://www.trekearth.com/Nivaldo>.

A Lagoa do Abeté (Fotografia 6) é uma área turística, entretanto, margeia os espaços periféricos do bairro de Itapuã. Foi na Lagoa do Abeté, em espaço improvisado, que foi realizado o trabalho de campo sobre a manifestação musical do “Grupo Bambeia”.

O grupo apresenta-se em um espaço público da Lagoa do Abaeté. A apresentação parece conhecida no local, dado a indicação de um transeunte ao ser perguntado onde ocorria o evento. O valor do ingresso era de R\$ 5,00.

Atrás do espaço para assistir ao show, um local improvisado em uma área de lazer do Abaeté, há um espaço coberto, no qual são vendidos bebidas e aperitivos. O local era, em geral, pouco iluminado, sendo que quanto mais próximo se chegava do palco, mais iluminado o local ficava. Enfim, o palco do grupo era extenso (Foto 7) e comportava ao todo sete componentes.

Foto 7- Espaço do Grupo Bambeia



Fonte: Autoria própria

Entre as três manifestações musicais estudadas, este local era o maior em termos de extensão, mas também o mais mal iluminado. O distanciamento entre o público e os músicos pôde ser percebido pela observação da distância entre o palco e as pessoas que assistiam ao show. Enquanto o espaço em que ocorre a manifestação musical da Banda Misturando o Ritmo é pequeno e de caráter comunitário, o cenário musical do Grupo Bambeia dá-se em um local aparentando ser um bar, pensado justamente para pequenos shows. O fator em comum entre os espaços das duas manifestações é a improvisação, adequação dos espaços para que se tornem apropriados para as manifestações musicais.

O terceiro caso estudado foi em área periférica do bairro do Santo Antônio, Centro Histórico de Salvador, especificamente na Ladeira da Água Brusca. Lá ocorre a manifestação do grupo

musical Rota do Samba. A porta de entrada da manifestação musical é colorida (Foto 8), com piscas-piscas e com o nome do grupo musical que se apresenta. O preço do ingresso é R\$ 10,00.

Foto 8 - Grupo Rota do Samba. Entrada que dá acesso ao espaço da manifestação musical



Fonte: Autoria própria

Foto 9 - Grupo Rota do Samba. Espaço para dançar e o bar



Fonte: Autoria própria

A estrutura do local, neste caso, é também de uma casa de padrão residencial, mas com o fundo adaptado para a manifestação. O palco ocupa um espaço grande e, atrás deste espaço,

há cadeiras e mesas. O lixo transborda com a quantidade de latas de bebidas, na sua maioria cerveja.

Os espaços físicos dos grupos estudados demonstram certa homogeneidade na forma de adequá-los, o que corresponde ao desenvolvimento de uma mesma estratégia para produzir as manifestações. O conceito de *habitus* serve para interpretar esta questão, pois “[...] traduz, dessa forma, estilos de vida, julgamentos políticos, morais, estéticos. Ele é também um meio de ação que permite criar ou desenvolver estratégias individuais ou coletivas” (BOURDIEU, 1982 *apud* VASCONCELOS, 2002, p. 2).

O espaço da manifestação musical é pensado para um espetáculo no qual as pessoas possam assistir ao show, sentadas ou de pé, e possam dançar. Em termos de organização, este espaço contava com uma bancada construída para o pagamento da entrada, porém, havia uma escada que dava acesso a uma residência, demonstrando a adaptação do local residencial para um espaço para shows. A improvisação no espaço das manifestações musicais é, portanto, um fator em comum às três manifestações musicais estudadas.

O grupo musical Samba Brasil, o qual tem a sua origem no bairro do IAPI, contribuiu para este trabalho através de uma entrevista com dois dos seus componentes, diretamente do bairro acima citado. A banda é formada por nove integrantes na faixa etária de vinte anos de idade. Alguns membros da banda residem na periferia do IAPI, bairro de classe média baixa de Salvador, entre eles, o percussionista, morador do Bronga, considerado periferia do IAPI. Outro integrante mora em São Domingos, região da Cidade Baixa, também considerada periférica, e outro reside atualmente em Pirajá. Em termos raciais, o grupo não tem definição clara. Um integrante, durante a entrevista, declara-se negro, depois se declara moreno e depois se declara pardo. O grupo tem 4 (quatro) anos de existência e, como sugere o nome, toca músicas de samba e com bases no samba.

Este último espaço analisado reproduz bem o conceito de periferia como sendo não só uma região com condições físicas precárias ou uma região que está em torno do centro. Ele também nos faz pensar que a noção de pobreza pode ser tão diversa quanto o conceito de periferia. Conforme Milton Santos (2004, p. 75), “[...] a favela não reúne todos os pobres de uma cidade, e nem todos os que nela vivem podem ser definidos segundo os mesmo critérios de pobreza”.

Consoante ao pensamento de Santos, o IAPI (Foto 10), considerado uma região periférica pelos critérios já citados, não é visto como um bairro periférico em sua totalidade, já que, como pode ser analisado na fala concedida pelo entrevistado, “há regiões limpas e regiões periféricas”. O “limpo”, para o entrevistado, refere-se às áreas não periféricas do bairro, ou seja, áreas que não são pobres. Os sujeitos esboçam preconceito, o que pode ser entendido como a expressão da segregação dentro desses espaços, ou seja, o bairro periférico cria então a sua própria periferia.

Foto 10 - Grupo Samba Brasil. Bairro do IAPI - Condomínio Salvador



Fonte: Autoria própria

MÚSICA E PERIFERIA

A Europa é reconhecida, por diversos autores, como o berço da sociedade moderna. Foi na Europa que a música dita erudita ou clássica nasceu e se perpetuou⁵. Tais músicas eram apresentadas em lugares grandiosos, como teatros ou castelos, e consumidas por reis, rainhas, governantes e demais pessoas que compunham a nobreza. Sendo a música clássica de consumo e produção exclusiva da alta sociedade europeia, pode-se dizer que o poder manifesto pela música na sociedade moderna se inicia na Europa.

A música pode ser definida como uma manifestação cultural, sendo que a cultura: “É o complexo de conhecimentos, crenças, artes, leis, moral, hábitos, costumes e capacidades adquiridos pelos homens como membros de uma sociedade” (BURNETT TYLOR, 1871, *apud* CUNHA, 2003, p. 195).

Como um tipo de manifestação cultural, é possível trabalharmos com a ideia de que a música serviu como pilar na constituição de formas de pensar e de se comportar. A música também serviu e serve às sociedades para o entretenimento, para a constituição de identidades, para a comunicação e, como toda arte, para o poder.

Ao visualizarmos o período pós-colonial no Brasil, podemos perceber melhor o que é a cultura musical hoje na contemporaneidade. Os negros, trazidos da África, e os seus filhos, nascidos no Brasil, foram escravizados por uma cultura genuinamente europeia, e a música reconhecida como erudita era um dos artifícios de imposição cultural da elite brasileira sobre os negros escravos. Tais negros produziram, com o aparato dos seus pais e ancestrais africanos, movimentos que iam contra esta cultura, e a música fazia parte disto.

A presença africana era “problemática” e considerada motivo de atraso social e cultural. Durante décadas foi praticada uma violenta repressão policial ao candomblé, à capoeira e ao samba que, mais tarde, foram assumidos como símbolos da cultura popular brasileira (ou, mais significativamente, do folclore) (SANTOS, 2006, p. 22-23).

Foto 11 - Grupo Samba Brasil. Dibs, vocalista do grupo.



Fonte: Acervo da Banda Samba Brasil

A cultura musical que possuímos hoje é também compreendida através da história e do panorama musical, efetuado por Milton Moura a partir da música caribenha nos anos sessenta até a contemporaneidade brasileira. O autor busca mostrar a complexidade da cultura musical, a qual possui forças em diversos países, classes e culturas. Um dos aspectos mais importantes do seu trabalho é a identificação, já na década pós II Guerra Mundial, do que é considerado e constituído como “música boa” e “música ruim” pela sociedade moderna brasileira.

Nas casas de clientela de classe média, o jazz, o samba rasgado, a rumba, o bolero, o mambo e o cha-cha-cha levavam vantagem com relação ao choro, ao baião e ao samba de roda. Os nomes salsa e rumba eram pronunciados com certa conotação de sofisticação; merengue, por sua vez, era dito de forma comicizante ou mesmo como derrisão, conotando a baixaria (MOURA, 2009, p. 9-10).

A separação entre “música boa” e “música ruim” pode ser percebida também como repertório comum na discussão dos representantes das manifestações musicais da periferia. Indagados sobre esta questão, o Grupo Samba Brasil (2011) (Foto 11) diz: “Da minha parte, eu não tenho referência nenhuma no samba. Gosto de pop/rock, como Jota Quest e LS Jack. A gente (da banda) gosta da batida do samba, cola com muita coisa que é dito como cultura, como música boa (ENTREVISTADO, 2011).

Pode-se constatar, através da resposta do cantor, que, mesmo nascido e criado em uma periferia e mesmo com boa parte do grupo morando em uma periferia, as referências musicais não passam pela região em que o sujeito nasceu e mora. A concepção de “música boa” é também demonstrada na fala, o que quer dizer que há também uma “música ruim”.

A cultura estabelecida como produto impõe aos sujeitos uma classificação dos gostos, mesmo para aqueles que, na periferia, produzem uma música que poderia ser dissociada das imposições da indústria cultural.

O samba mostra-se importante para este trabalho no que tange a perceber a juventude e a cidade através de suas produções musicais. Ele mostra-se um gênero musical⁶ muito próximo aos habitantes da periferia, o que se mostra fundamental para que tais manifestações musicais tenham um considerável peso no que diz respeito à representação da periferia:

[...] o samba recolheu da vida cotidiana e dos ambientes populares os seus variados assuntos, tratando-os ora com ternura ou seriedade, e, mais frequentemente, com humor ou ironia: as afeições líricas, as paixões delirantes, as condições sempre precárias e as alegrias passageiras dos pobres [...] (CUNHA, 2003 p. 586).

Qual a base para se dizer o que é bom e ruim, então? Indagados sobre a sua classificação de música boa e música ruim, o Grupo Samba Brasil diz respeitar as diversas formações musicais e indica a versatilidade da sua musicalidade, “ouço até metálica” (ENTREVISTADO, 2011). Notadamente esta versatilidade musical também foi percebida no Grupo Misturando o Ritmo. Subvertendo a ideia de música boa ou ruim, o Grupo Misturando o Ritmo propõe-se a apresentar diversos tipos de música, em suas variações rítmicas e nas letras, sempre com uma base sonora no samba. Esta versatilidade de conhecimento musical, muito embora mediada por um único ritmo, o samba, pode ser uma característica das manifestações musicais juvenis periféricas. Perguntados sobre a maior importância da letra ou da música na manifestação musical periférica, um dos integrantes de um dos grupos pesquisados diz:

Se você pega uma música alegre, coloca o ritmo de axé (canta com o ritmo acelerado do axé) e depois coloca em ritmo de *hip hop* (canta em ritmo mais lento), você vê que a letra se casa melhor com o ritmo alegre. Quem ouve samba, curte bossa nova, aí dá pra misturar ritmos com letras. Vocês coloquem aí que a música é a coisa mais maluca do mundo. É o tipo de trabalho mais louco e mais diversificado que tem (ENTREVISTADO, 2011).

Pode-se também inferir que a interpretação de músicas de diversos estilos, a partir do ritmo do samba, indica uma identificação dos músicos jovens da periferia com este ritmo, assim como a identificação do público dessas músicas.

Na Casa de Pedra, no Garcia, o Grupo Misturando o Ritmo é composto por integrantes negros, na maioria jovens. Na apresentação, usam camisas brancas com estampa, calças, alguns usam boné e correntes de prata. A maioria dos integrantes tem a cabeça raspada, demonstrando uma estética física uniforme (Foto 12). Com relação aos instrumentos, a banda possui um cavaquinho, uma bateria pequena, um violão e um pandeiro. A base rítmica do grupo é o samba para qualquer que seja a música tocada, o que parece ser o traço agregador entre grupo, músicas e público.

Foto 12 - Grupo Misturando o Ritmo



Fonte: Autoria própria

A diversidade musical do Grupo Misturando o Ritmo ainda que pudesse demonstrar a amplitude do gosto musical do grupo, superando a dicotomia entre “música boa” e “música ruim”, não pode ser apenas assim considerada, pois o grupo, como já dito, mantém o samba como a única expressão sonora. Esta forma de manifestação musical embasada no samba, ainda que contemple outros gêneros musicais, é desvalorizada por muitos, os quais, no senso comum, consideram o samba uma manifestação musical menor.

O gosto musical dos grupos pesquisados, ao que parece, atende a dois pré-requisitos: satisfazer ao público e satisfazer ao próprio grupo. Quando perguntados sobre o seu repertório musical, a resposta de um dos grupos foi: “A gente conseguiu colocar o nosso gosto musical e colocar músicas que marcaram a vida das pessoas. A gente toca o que a gente gosta de tocar. Prefiro tá satisfeito, fazer um trabalho bom, por isso as pessoas gostam da gente. Veem a felicidade da gente tocando” (ENTREVISTADO, 2011).

A respeito desta questão do “bom” e do “ruim”, foi notado, através da leitura bibliográfica, que a constituição de um gosto musical passa, muitas vezes, pela avaliação do outro a partir dos seus próprios valores e não a partir da compreensão dos valores de quem é avaliado.

Essa dificuldade de pensar a diferença e de valorizar as manifestações musicais juvenis da periferia de Salvador pode nos fazer entender a homogeneidade do público dessas manifestações. Esta homogeneidade permite-nos recorrer ao conceito de *habitus* de Bourdieu, o qual auxilia a “[...] apreender uma certa homogeneidade nas disposições, nos gostos e preferências de grupos e/ou indivíduos produtos de uma mesma trajetória social” (BOURDIEU, 1983 *apud* SETTON, 2002, p. 64).

O estereótipo pode ser uma forma de entendermos a questão que permeia o poder da música como constituidora de uma hegemonia cultural. Recorrendo à psicologia cognitiva,

Rodrigues (2006, p. 35-36) vai explicar o “caráter “fixo” do estereótipo nas sociedades modernas, pontuando a “[...] necessidade do indivíduo proteger a sua definição da realidade, a ponto de qualquer ataque aos estereótipos ser interpretado como um ataque às fundações do seu universo”.

As manifestações musicais juvenis da periferia de Salvador, como espaços simbólicos, estabelecidos a partir da música, permitem compreender, tanto os conceitos de estereótipo quanto de preconceito:

Os espaços simbólicos para a fruição da música, enquanto prática cultural, são determinados por fatores relacionados aos suportes institucionais como o valor do ingresso, os grupos sociais que frequentam os espaços de execução dos ritmos, a maior ou menor valorização daquele tipo de expressão cultural. A partir do momento em que a reiteração destas práticas podem transformar as diferenças em desigualdades, o preconceito também poderá passar a justificar a superioridade cultural de determinadas manifestações musicais e de certos grupos culturais em relação a outros (SANTOS, 2006, p. 51).

O Grupo Rota de Samba está tocando (Fotos 13 e 14). O grupo é composto por nove componentes. Os componentes possuem idade de vinte e dois a trinta anos. Os instrumentos do grupo são: uma percussão, um cavaquinho, um violão, um baixo, uma pequena bateria e um reco-reco. Cinco microfones estavam postos frente aos cinco músicos que ficam na frente do palco. O grupo tem um empresário que veste uma camisa com o nome da banda na parte da frente e, em um dos ombros, há o símbolo da estrela de Davi e uma mensagem que diz “O Senhor é o caminho”.

Foto 13 - Grupo Rota do Samba. Show do Rota do Samba



Fonte: Autoria própria

A variação de instrumentos do Grupo Rota de Samba para o Grupo Misturando o Ritmo é mínima, demonstrando o caráter homogêneo da estrutura musical de ambos os grupos. Uma característica em comum dos dois grupos é a quantidade razoável de microfones, o

que marca um “coro” das canções do samba, ou seja, alguns integrantes cantam, além do vocalista.

O samba do grupo possui letras românticas, de dores de amor, mas também apresenta letras de detalhes cotidianos da periferia e também de orgulho de pertencer à periferia. As letras românticas, quando a festa começou, tinham um ritmo mais lento, as letras com dores de amor vão dando velocidade ao ritmo. O samba tradicional, falando da beleza negra, funde-se com o pagode baiano, o ritmo fica mais rápido e as letras tratam mais explicitamente de assuntos relacionados ao sexo. No início da apresentação, as músicas são mais lentas, falando de dores de amor e da realidade local. O pagode baiano, com um ritmo mais acelerado, já ao final da apresentação, ganha espaço, fazendo a festa ficar mais agitada e as pessoas dançarem ainda mais.

Foto 14 - Grupo Rota do Samba: Público dançando ao som do Rota do Samba



Fonte: Autoria própria

Pode-se notar uma diferença musical entre os dois grupos, Misturando o Ritmo e Rota de Samba: enquanto o primeiro recorria a músicas de outros gêneros e até internacionais, o segundo apresenta músicas originalmente produzidas nas periferias. Já o Grupo Bambeia ajuda a compreender ainda melhor as questões ligadas à diversidade e os preconceitos. As músicas tocadas pelo Grupo Bambeia têm o ritmo de samba, o vocalista afirma no microfone que é “importante o cuidado com a letra da música que for tocada” e que o grupo “não toca baixaria”. Logo em seguida, o ritmo do samba fica mais similar ao pagode baiano. Pode-se considerar, então, que apesar do discurso do vocalista, há um apelo sexual nas letras, que induzem o público a dançarem rebolando e de forma sensual. Quando indagados sobre os apelos sexuais nas letras das músicas, um integrante dos grupos pesquisados diz:

Tem algo diferente pro pagode. Pagode das antigas. Imagine sua filha “segurando o tchan” ou “ralando a tcheca no chão”? Minha namorada gosta de dançar, já fui, por acaso, ao show do Black Style. Porque é ridículo para mulher, ela vira um pedaço de carne com um furinho entre as pernas (ENTREVISTADO, 2011).

Embora demonstrem certa crítica às letras do pagode, no Grupo Bambaia, a sugestão para que letras pejorativas não fossem cantadas ou dançadas não funcionou. A plateia jovem presente parecia impermeável a este tipo de solicitação e mesmo o grupo não atendeu a sua própria solicitação. Podemos assim inferir que esse tipo de repertório já está constituído culturalmente.

Dos sete componentes do Grupo Bambaia, seis usavam roupas totalmente brancas e um componente usava roupa vermelha. Os sete aparentam ser jovens assim como a maior parte do público. O ritmo tocado, como os demais grupos, era o samba. Há padronizações percebidas no grupo, como a faixa-etária, o público em sua maioria jovem e o uso similar das roupas, sendo este um fator comum aos três grupos musicais.

Podemos dizer, a partir da fala do vocalista do Grupo Bambaia, que assim como há manifestações musicais que tocam diversos tipos de música, há também na periferia grupos que discriminam ou possuem a percepção de que existe música boa e música ruim. A contradição dá-se entre a fala do vocalista e as músicas executadas na manifestação, já que as letras das músicas induzem o público a cantar e a dançar o mesmo tipo de música condenado pelos músicos.

JUVENTUDE E MANIFESTAÇÕES MUSICAIS NA PERIFERIA DE SALVADOR

É importante estudar os conceitos de juventude para que possamos compreender melhor quem são os jovens que estão inseridos no processo de criação ou consumo das manifestações musicais nas regiões periféricas de Salvador, a partir dos estudos de caso realizados. Vale pontuar, primeiramente, que, neste estudo, o jovem músico é entendido como o resultado de um processo de relação desse jovem com a música com a qual ele se identifica (FRYDBERG, 2011). Ainda refletindo sobre o conceito de juventude, Groppo (2000) conceitua para além do critério etário, ou seja, trabalha a juventude como uma categoria social que “tem uma importância crucial para o entendimento de diversas características das sociedades modernas, o funcionamento delas e suas transformações” (GROPPO, 2000, p. 12), o que permite a discussão sobre música, juventude e cidades.

Ao problematizar a unicidade conceitual sobre juventude, Pais (1996) argumenta que:

[...] a juventude começa por ser uma categoria socialmente manipulada e manipulável e, como refere Bourdieu, o facto de se falar dos jovens como uma <<unidade social>>, um grupo dotado de <<interesses comuns>> e de se referirem esses interesses a uma faixa de idade constitui, já de si, uma evidente manipulação (PAIS, 1996, p. 22).

Visando esta questão política do conceito de juventude, pode-se dizer que o discurso hegemônico gera então um processo de formação de identidade e de grupos sociais:

[...] o indivíduo tem sua identidade qualitativamente transformada com sua inserção em grupo etário. As crianças e adolescentes ficam impacientes para formar ou entrar nesses grupos [...] pelo desejo de estabelecerem formalmente

uma nova identidade e pertencerem a um novo grupo social (GROPPO, 2000, p. 41).

As instituições como as escolas, as prisões para jovens e, também, e para além destas instituições, um mercado específico para os jovens, são exemplos de mecanismos para definir a juventude de forma unitária. Percebe-se então que há um problema nesta manipulação conceitual da juventude, pois, não existe uma juventude, mas juventudes:

[...] nas representações correntes da juventude, os jovens são tomados como fazendo parte de uma cultura juvenil <<unitária>>, ou seja, [...] questão que se coloca à sociologia da juventude é a de explorar não apenas as possíveis ou relativas similaridades entre jovens [...] mas também [...] as diferenças sociais que entre eles existem (PAIS, 1996, p. 22).

Com base no pensamento de Pais (1996), indagou-se sobre as características da juventude soteropolitana atual para um dos integrantes de um dos grupos pesquisados (Foto 15), obtendo-se a seguinte consideração:

Não pensam no futuro, vivem o momento e não tão ligados no que vão ser para o futuro, tipo aquela frase *carpe diem*, querem viver de qualquer jeito, sem limites. Estão meio perdidos também, na verdade, mas varia, é relativo, alguns acham que convém, estamos em outra época, de evolução (ENTREVISTA-DO, 2011).

Foto 15 - Grupo Samba Brasil



Fonte: Acervo Samba Brasil

Embora o entrevistado categorize de forma única a condição da juventude soteropolitana atual, pondera uma questão importante: o desnorreamento dos jovens. Ainda que tal fala também esteja presente nos discursos do senso comum, é importante marcar o fato de que as identidades juvenis são constituídas por diversos fatores e a cultura é um dos pilares

dessas identidades.

A música foi um dos pilares notáveis da constituição de identidades juvenis na história recente do Ocidente (PAIS,1996). Na periferia, a música tem força simbólica e constitui identidades e pertencimentos. Não há dúvida de que as manifestações estudadas são hábeis no auxílio de constituição de uma identidade coletiva dos lugares onde as manifestações são estabelecidas:

A identidade coletiva é constituída com base na conformação de novos sentidos à realidade vivida no trabalho e às experiências cotidianas vividas nos bairros de periferia. O lugar de moradia é também central na elaboração dos discursos. [...] são reelaborados padrões de comportamento, valores e princípios (TANAKA, 2006, p. 106-107).

Importante destacar que Salvador, uma cidade com muitos negros e descendentes de negros, tem a questão racial como algo também fundante como constituidor da identidade juvenil coletiva. A música negra é um exemplo disto, como demonstra Guerreiro (2000, p. 55), ao analisar a música negra de Salvador: “[...] questões étnicas são colocadas em pauta e seus membros se conscientizam de sua negritude, através da construção de uma identidade que busca a valorização do negro em termos estéticos e culturais”.

Nos grupos estudados, embora os integrantes e o público sejam compostos fundamentalmente por pessoas negras, não foi percebido, seja na música ou nos comportamentos, nenhuma alusão direta à valorização do negro. Entretanto, por se tratar de manifestações com o público jovem, fundamentalmente negro, e produzido por jovens negros, não se pode negar o efeito indireto no reforço da identidade negra. Da mesma forma, o padrão de organização das três apresentações estudadas, ainda que em alguns casos com improvisações e adequações espaciais, denota respeito ao público por esses grupos.

No Garcia, o público do Grupo Misturando o Ritmo, negro em sua maioria, mostra a importância da música não só como formadora de identidades, mas também como um meio de integração e de promoção de comunhão entre os participantes da manifestação musical. Através do espaço compacto do local e a circulação de um vendedor ambulante, é possível afirmar a impressão de comunhão entre as pessoas e entre o meio externo e o interno no local.

O padrão de vestimenta para as mulheres jovens é a roupa curta. Os homens vestem-se com calça e camiseta. A maior participação dos jovens nas manifestações obedece a um caráter gradativo. Assim como o Grupo Rota do Samba, o Misturando o Ritmo também possui um processo musical, no qual as músicas vão “esquentando” e aumentando a velocidade, assim como a dança dos participantes. Em certos momentos, o espaço em frente ao local em que o grupo se apresenta, fica completamente cheio.

Jovens, homens e mulheres, dançam juntos e rebolam. A banda canta *Parabéns para você* para uma das participantes da manifestação musical (Foto 16). Uma roda é formada em volta da aniversariante. Após a tradicional canção, algumas pessoas cantam uma música de cunho religioso católico, em menção à benção da aniversariante. O samba começa a ficar mais

rápido, com letras que variam de mais românticas, para mais sensuais. Uma roda é formada em frente ao local de vender bebidas. Mulheres e homens jovens, na sua maioria negros, dançam e rebolam.

Foto 16 - Público do Misturando o Ritmo



Fonte: Autoria própria

Através do *Parabéns para você*, é possível atestar o caráter comunitário desta manifestação. Este comunitarismo também é percebido na forma como os jovens do público se relacionam: as pessoas entram no espaço e se cumprimentam como se se conhecessem. Não parece haver nas três manifestações subgrupos de público que não valorizem esse tipo de dança ou de música, pelo contrário, as três manifestações demonstram certa homogeneidade, tanto das músicas tocadas pelas bandas quanto do comportamento do público. É possível relacionar o comunitarismo e a construção dessa coletividade das manifestações ao espaço no qual ocorrem: “As zonas opacas das cidades periféricas, ou das periferias das grandes cidades globalizadas, são espaços em constante movimento exatamente por serem seus usuários, praticantes e habitantes os verdadeiros responsáveis por sua construção coletiva” (JACQUES, 2014, p. 23).

A música baiana popular, ou seja, feita e consumida pelas camadas econômicas inferiores é vista com um desdém desde o século XIX. Na atualidade, Leme (2001) destaca a força dos meios de comunicação para construir ou reforçar a constituição da Axé Music, especificamente do Grupo É o Tchan!, como uma “bunda music”. A dança foi percebida nas manifestações musicais juvenis na periferia como um fator marcante:

[...] uma forte valorização do corpo na tradição cultural de Salvador (e mesmo nacional). [...] Esta supervalorização do corpo pode ser vista como um reflexo das diferenças socioeconômicas existentes no Brasil. O corpo, para as classes populares, tem sido um importante meio de ascensão social (LEME, 2001, p. 5-6).

A dança e, por consequência, a questão do corpo, foi algo marcante na performance do público do Grupo Rota de Samba na Ladeira da Água Brusca, assim como nos outros dois grupos estudados. A maioria dos jovens, na faixa etária dos vinte anos, fica em pé (Fotos 17, 18 e 19). Boa parte dos jovens demonstra se conhecer e se deslocam pelo local, conversando entre si. A dança, no início da manifestação, consistia em pequenos passos de samba, homens e mulheres dançavam de forma contida, deixando grande espaço livre na área reservada para a dança. Alguns jovens sorriem quando dançam, outros se concentram nos passos, olhando para baixo e outros se concentram na dança olhando para o palco.

Foto 17 - Rota do Samba. Público do Rota do Samba



Fonte: Autoria própria

Foto 18 - Rota do Samba. Público do Rota do Samba



Fonte: Autoria própria

Os jovens que estão acompanhados com um parceiro ou parceira dançam segurando uma das mãos do outro. A mão masculina é colocada na cintura feminina e a mão feminina é colocada no ombro masculino. Os que não estão dançando com algum parceiro, a maioria, carregam um copo de cerveja nas mãos e, por vezes, a latinha de cerveja também. As jovens mulheres desacompanhadas de homens, de modo geral, sambam perto uma da outra. Duas mulheres vestem camisetas de uma mesma empresa, demonstrando que ali estão jovens que saíram diretamente do trabalho.

Durante as apresentações do Grupo Rota do Samba, alguns jovens consomem bolinhos de bacalhau, ou mesmo feijão, servidos pelo bar do local. O público jovem vai chegando ao local aos poucos e, no início, há certa timidez nos passos de dança do público. Esta timidez é rompida a partir da chegada de uma mulher negra, com cabelo molhado, com uma sandália de salto alto, micro-short jeans, usando uma blusa, sem sutiã, com um copo de cerveja na mão e, na outra mão, com uma lata de cerveja. Surgiu no meio das pessoas e partiu para o centro do espaço reservado para dança, próximo ao palco. De alguma forma, a mulher sambando próxima ao palco estava fugindo de um padrão ali. Dançava mais rápido, mexia mais a parte do quadril e obedecia prontamente quando o grupo mandava ela “descer até o chão”. Ela também interagiu com os músicos, rebolando mais rápido ou mais devagar, a depender da solicitação da música.

Foto 19 - Grupo Rota do Samba. Mulheres dançam ao som do Rota do Samba



Fonte: Autoria própria

Fazendo uma associação entre o espaço e forma de dançar explicitados acima, podemos dizer que esta manifestação musical fica na linha tênue entre o comunitário e o espetáculo. O comunitário ocorre com as músicas mais lentas do samba e o espetáculo ocorre com o samba mais próximo do pagode, em termos de dança.

Por fim, temos a manifestação musical juvenil periférica com o maior espaço dentre as três visitadas, a do Grupo Bambeia, em Itapuã (Foto 19). A fala do vocalista do Grupo Bambeia, de que eles não aprovavam “letras com apelo sexual”, mostra certa influência do discurso

hegemônico na composição da fala, como já foi constatado neste trabalho. Ainda assim, há um grupo de jovens mulheres que dança com grande apelo sexual. Indagados sobre a existência de preconceito contra as letras das músicas, um jovem integrante de um dos grupos diz que:

Sim. Acho que até por culpa do próprio pagode. Dentro da música, entendo que há dois tipos de pagode: o que difama e o bom de ouvir. Na verdade, o pagode mal falado vem uma carga muito grande de falta de educação [...] Pagode bom de ouvir é Harmonia do Samba. Ele junta a suinguera com letras agradáveis (ENTREVISTADO, 2011).

Foto 20 - Grupo Bambaia. Público do Grupo Bambaia



Fonte: Autoria própria

As três manifestações musicais mostram algumas semelhanças, como: padrão do vestuário, tanto do grupo musical como dos participantes, consumo de bebida, vida comunitária, forma homogênea de dançar. Estas semelhanças, entre outras tantas que aproximam os grupos no que tange à definição de um mesmo gênero musical, reforçam o conceito de *habitus*.

Para compreendermos melhor o público das manifestações musicais juvenis periféricas, indagou-se ao Grupo Samba Brasil sobre o interesse do público neste tipo de manifestação. A “abrangência musical” do grupo foi o motivo indicado como fator motivador para a presença do público jovem nas manifestações. “De *Segura o Tchan* a Renato Russo”, diz o entrevistado, mostrando certa semelhança com o Grupo Misturando o Ritmo. Os músicos também demonstram perceber a dinâmica do público, quando dizem:

Tem também uma coisa: quem ta na frente do palco, bem na frente, quer ver os músicos; quem ta um pouco mais atrás, no meio entre o palco e o fundo, quer ouvir a música e quem ta no fundão, quer encontrar as pessoas e beber. O interesse das pessoas é pela cerveja, por outras pessoas ou pela música (ENTREVISTADO, 2011).

Este conhecimento da dinâmica do público pelos músicos pode revelar uma gradação de motivações dos jovens consumidores das manifestações, desde aquele que vai para beber até os que vão para dançar. O espaço musical juvenil então revela-se mais do que um espaço para se ouvir música ao vivo, mas também um espaço de sociabilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base neste trabalho, pode-se considerar que a cidade de Salvador pode ser entendida como uma cidade de caráter festiva e musical. Todo material de pesquisa bibliográfica e obtido em campo desta pesquisa levou a esta constatação. Através do estudo das manifestações musicais juvenis na periferia da cidade, percebeu-se o grande número de manifestações que ocorrem na cidade, de diversos estilos e em diversos locais, ainda que tenhamos escolhido quatro manifestações para este estudo.

Compreende-se que este estudo também auxilia na desmistificação de que a cidade de Salvador seria uma cidade de um ou dois ritmos. Conclui-se, também com base nas múltiplas referências musicais das bandas estudadas, que há diversas misturas entre estilos na cidade de Salvador, mesmo quando o ritmo predominante é o samba, como nos casos estudados. Pode-se dizer, então, que “os jovens músicos são hoje, através das suas práticas cotidianas, o elemento articulador ou mediador entre modernidade e tradição na música” (FrydBerg, 2011, p. 38), já que o samba, elemento da tradição, se funde e se confunde com músicas pop, contemporâneas e de outros gêneros.

Uma questão também notada neste trabalho é que as múltiplas referências musicais dessas bandas demonstram que os grupos juvenis periféricos possuem um conhecimento musical que vai além do que o senso comum pode considerar especificamente periférico, como é o caso do pagode. Este conhecimento permite misturas rítmicas que superam uma suposta uniformização do gosto musical.

Outro fato comprovado pelo estudo é que a periferia, como configurador espacial desse tipo de manifestação, é fundamental para delimitar o tipo de público da banda. Usando os termos de Bourdieu em relação a *habitus*, pode-se inferir que essas manifestações expressam a socialização local onde elas ocorrem. Dessa forma, pode-se constatar que tanto a estrutura física dos locais onde acontecem as manifestações quanto o perfil do grupo musical e dos frequentadores dessas manifestações são elementos úteis para entender o funcionamento desses espaços da cidade onde a manifestação acontece.

Ainda que de forma simplista, o somatório dessas manifestações explica também como funciona, em termos culturais e simbólicos, a própria cidade de Salvador. O espaço contextual, a periferia, também contribui para a formação musical do grupo e da comunidade em geral, a qual se faz presente nas manifestações musicais como público principal de tais manifestações. Vale dizer, contudo, que o espaço periférico não age como fator determinante na formação de gostos musicais, mas apenas influencia a constituição deste gosto.

A respeito do sentido atribuído a essas manifestações, podemos concluir que elas ocorrem

apenas para a diversão e para o entretenimento, e, na maioria das vezes, em um contexto comunitário, tanto de quem produz como de quem consome. Esta conclusão ocorre devido à percepção de que não há discursos políticos ou identitários nas músicas produzidas pelos grupos e que também não há uma diferenciação clara do que seria música boa e o que seria música ruim.

Conclui-se, neste trabalho, que, ao contrário do consenso acerca do conceito de juventude, ao menos na noção de que existe uma diversidade de juventude e não uma categoria uniforme de jovens, não há uma diversidade nas músicas produzidas pelos grupos jovens periféricos. Apesar de dois grupos terem referências que vão para além do samba ou pagode, o ritmo da banda é somente o samba. A ausência da diversidade nas manifestações musicais juvenis na periferia de Salvador vai além do critério musical, como também na questão do espaço, nas roupas e no aspecto comunitário das manifestações, portanto, comprova o pensamento de Bourdieu em relação a *habitus* como oriundo de um processo de socialização unindo gosto pessoal, grupo social e cidade.

Este trabalho venceu muitos desafios, no que diz respeito a fazer o trabalho de campo, já que quem não fazia parte da comunidade, em tais manifestações, era visto com desconfiança. O trabalho teve grande empenho para buscar definir os conceitos propostos, seja o de cidade, periferia, música ou juventude, e conseguiu conciliar conhecimentos interdisciplinares.

Como sugestão para novos trabalhos, e considerando a diversidade do conceito de juventude estudado neste trabalho, fica a sugestão de que manifestações de estilos musicais diferentes sejam também estudadas e relacionadas, para termos um maior panorama e entendimento das manifestações musicais juvenis da cidade de Salvador. Sugere-se, por fim, que tecnologias sociais, possivelmente de caráter formativo, sejam criadas para o desenvolvimento territorial e social das periferias no Brasil, a fim de também qualificar e empoderar os jovens músicos de periferia. Pondera-se que o adensamento dos conceitos aqui estudados e o estudo do empreendedorismo cultural e a identidade cultural sejam trabalhos importantes a serem desenvolvidos para a referida tecnologia, em futuros estudos.

NOTA

- 1 Submetido à RIGS em: jan. 2015. Aceito para publicação em: nov. 2016.
- 2 <http://www.tribunadabahia.com.br/2015/12/12/unesco-concede-salvador-titulo-de-cidade-da-musica>
- 3 Leitura fundamental para a compreensão do conceito de circuito inferior: (SANTOS, 2004, p.187-261).
- 4 Para uma maior leitura sobre performance, ver Frydberg (2011, p. 246).
- 5 Acerca de mais informações a respeito da música erudita, ler Cunha (2002, p. 442).

REFERÊNCIAS

- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, v. 2, n. 1, p. 68-80, jan./jul., 2005.
- BOURDIEU, P. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. P. 112-121
- CARVALHO, Milton; MONTOYA URIARTE, Urpi. A Avenida Sete e seus transeuntes. In: CARVALHO, M.; MONTOYA URIARTE, U. **Panoramas urbanos: usar, viver e construir Salvador**. Salvador: Edufba, 2014.
- CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc - A Linguagem da Cultura**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.
- DAMASCENO, F. J. G. As cidades da juventude em Fortaleza. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 53, p. 215-242, 2007.
- ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia: saberes e práticas. **Revista Iluminuras**, v. 9, n. 21, p. 11-43, 2008.
- FREITAG, Bárbara. **Teorias da Cidade**. São Paulo: Papius, 2008.
- FRYDBERG, Marina Bay. **“Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”: Uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- GROPPO, Luís Antonio. Juventude: Ensaios sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas. Rio de Janeiro: Difel, 2000. GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores**. A música afro-pop de Salvador. São Paulo, Editora 34, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstejn. Táticas profanatórias de espaços urbanos. In: CARVALHO, M.; MONTOYA URIARTE, U. **Panoramas urbanos: usar, viver e construir Salvador**. Salvador: Edufba, 2014.
- LEITÃO, Lucia. **Quando um muro separa e nenhuma ponte une**. Cadernos Metrôpole, São Paulo, n. 13, p. 229-253, 2005.
- LEME, M. C. S. **Urbanismo no Brasil, 1895-1965**. São Paulo: Fupam, 1999.
- LEME, Mônica N.. Segure o Tchan! Identidade na “Axé music” dos anos 80 e 90. Cadernos do Colóquio (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 2, p. 45-52, 2003. LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. **Cad. CEDES**, v. 22, n. 57, p. 77-96, ago. 2002.
- MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**, v. IX, n. 18, p. 361-387, jan./jun., 2009.

M. Culturas juvenis. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996. RODRIGUES, Fernando. Os ritmistas e a cidade: sobre o processo de formação da música baiana contemporânea orientada para a diversão. **Sociedade e Estado**, v. 21, p. 270-271, 2006.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTOS, Marcos Joel de Melo. Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode / EDUFBA/ PALLAS. 2004. pp. 165-208. - 2006. 237 f. SANTOS, Milton. **O espaço dividido**: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

SETTON, Maria. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 20, p. 60-70, 2002.

TANAKA, Giselle. **Periferia**: conceito, práticas e discursos. Práticas sociais e processos urbanos na metrópole de São Paulo. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2006.

VASCONCELOS, Maria. Pierre Bourdieu: A Herança Sociológica. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 78, abr., 2002.

VELHO, G. Juventudes, projetos e trajetórias na sociedade contemporânea. In: ALMEIDA, M. I. M.; EUGENIO, F. (Org.). **Culturas jovens**: novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

YIN, R. K. **Case study research**: design and methods. Londres: Sage, 1984.

Israel Campos

Mestre no Programa Interdisciplinar e Profissional de Desenvolvimento e Gestão Social - CIAGS/UFBA; Especialista em Gestão e Estratégias de Indústrias e Culturas Criativas - ESCS/ Universidade de Lisboa. Bacharel Interdisciplinar em Humanidades pela UFBA. Atuou e atua nas áreas de análise de projetos culturais e pesquisa de indústrias e economias criativas. Gestor cultural, desenvolvedor e instrutor do Sarau Empreendedor. Desenvolvedor e instrutor da Oficina de Tecnologias Sociais.