



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE (UFS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM SOCIOLOGIA (PPGS)
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

MATEUS ANTONIO DE ALMEIDA NETO

**TERRITÓRIOS DO SAMBA E RELAÇÕES INTERGERACIONAIS: ESTILO DE
VIDA, SOCIABILIDADES E ECONOMIA SOCIOAFETIVA**

São Cristóvão/SE

2022

MATEUS ANTONIO DE ALMEIDA NETO

**TERRITÓRIOS DO SAMBA E RELAÇÕES INTERGERACIONAIS: ESTILO DE
VIDA, SOCIABILIDADES E ECONOMIA SOCIOAFETIVA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação e
Pesquisa em Sociologia da Universidade Federal de
Sergipe para obtenção do título de doutor em Sociologia.
Orientador: Prof. Dr. Frank Nilton Marcon.

São Cristóvão/SE

2023

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A447t Almeida Neto, Mateus Antonio de
Territórios do samba e relações intergeracionais : estilo de vida, sociabilidades e economia socioafetiva / Mateus Antonio de Almeida Neto ; orientador Frank Nilton Marcon. – São Cristóvão, SE, 2023.
244 f. : il.

Tese (doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Sociologia. 2. Estilo de vida. 3. Samba – Aracaju (SE). 4. Música e juventude. 5. Relações entre gerações. I. Marcon, Frank Nilton, orient. II. Título.

CDU 316.728:78.067.27

MATEUS ANTONIO DE ALMEIDA NETO

**TERRITÓRIOS DO SAMBA E RELAÇÕES INTERGERACIONAIS: ESTILO DE
VIDA, SOCIABILIDADES E ECONOMIA SOCIOAFETIVA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe para obtenção do título de doutor em Sociologia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frank Nilton Marcon (Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade
Federal de Sergipe)
Orientador e Presidente

Prof. Dr. Petrônio José Domingues (Programa de Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal de Sergipe) Examinador interno

Prof. Dr. Rogério Proença de Sousa Leite (Programa de Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal de Sergipe) Examinador interno

Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues (Programa de Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal de Alagoa) Examinador externo

Prof. Dr. Ivan Fontes Barbosa (Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade
Federal de Sergipe) Examinador interno

Prof. Dr. Williams Souza Silva (Professor de Sociologia da Escola do SESI / Serviço Social
da Indústria de Sergipe) Suplente

AGRADECIMENTOS

Acredito ser uma das partes mais importantes, a de lembrar-me das pessoas que contribuíram, direta ou indiretamente nesta minha trajetória de pesquisa. Nesta etapa, foram muitos os que me ajudaram para as reflexões aqui registradas. Sou grato a todos pelas diferentes colaborações que recebi durante o tempo do Doutorado.

Assim, agradeço profundamente à minha família, em especial aos meus pais: Lailson e Nalda, vocês foram fundamentais neste período. Agradeço aos meus irmãos Newton, Nahin, Lailson, Lanuzia e Laise. Aos meus primos, em especial à Jandir e sua esposa Susyane, além da minha cunhada Suellen e dos meus sobrinhos. Em especial, um agradecimento para Maria Eduarda, Edy, Anna Luísa e Laura, assim como para o meu padrinho Gileno, pela compreensão e pelo carinho externado. Sei que todos eles compreendem a minha ausência durante os momentos festivos e nas comemorações, ao longo do período da produção do meu Doutorado.

Agradeço a dona Núbia, vó materna da luz da minha vida, meu filho Davi, pela atenção e cuidado, durante os momentos em que tive que ficar ausente. Ele é o motivo, a causa e o efeito de tudo que tenho feito desde o seu nascimento: é para ele que dedico esta Tese.

Presto um especial agradecimento a todos meus amigos, em especial a minha comadre Cleyse e a dona Estelita, a Carlos Alexandre, a Tiago Rai, a Glauber Alexandre, a Dourivaldo, a Andson e a Nilton, indivíduos que sempre que precisei demonstraram atenção e carinho. Agradeço, em especial, a minha amiga Mariana Emanuelle, a Rafael Santa Rosa, a Bergson, a Douglas e a Felipe (*in memoriam*) por toda a contribuição nesta fase da minha vida. Sou também extremamente grato aos meus colegas de turma e aos colegas do GERTs. Vocês foram grandes companheiros nesta jornada intelectual.

Compreendo, principalmente, que todas as lições que tive a oportunidade de aprender junto com os professores do PPGS foram de fundamental importância para minha vida intelectual. Agradeço, em especial, ao meu orientador Frank Nilton Marcon, pelo companheirismo, pela paciente condução deste estudo, pelos diálogos e pela franqueza

intelectual. Foram muitas as lições que contribuíram para a presente Tese e para o meu amadurecimento profissional e pessoal, embora este trabalho possivelmente não reúna em sua totalidade a riqueza das suas orientações e certamente possa conter alguns equívocos, que à luz deste processo passaram distantes de sua responsabilidade. Por fim, agradeço demasiadamente aos meus interlocutores pela confiança em compartilhar comigo aspectos de suas vidas e sonhos em busca de uma carreira musical, estes em prol de uma completa autonomia.

RESUMO

O objetivo central desta Tese é propor uma leitura das juventudes, dos estilos de vida e das sociabilidades a partir de um viés das relações intergeracionais, por meio da prática de escutar, tocar, produzir, reproduzir, consumir, circular, trocar e vivenciar o samba pela cidade de Aracaju, Sergipe, no Brasil, como uma prática de sociabilidade, de identidade e de economia ligada às memórias sonoras de repertórios musicais da diáspora africana, que se configuram também como uma prática de territorialização. Parto da ideia de que uma parte das juventudes de gerações diacrônicas do mundo globalizado, de contextos de bairros periféricos, com características marcadamente étnico-raciais e afrodescendentes, constroem carreiras musicais em prol de suas autonomias, como uma cultura da resistência e da existência social. São formas de agenciamentos que perpassam as sociabilidades, já que o conhecimento sobre determinados saberes é transmitido de geração a geração, tal qual como o lazer, a criatividade e a estetização frente às condições de precariedade experimentadas historicamente. A metodologia utilizada é a do trabalho de campo, a partir da observação direta e participativa. Também utilizei entrevistas, conversas informais, questionários e o acesso às redes sociais oficiais dos protagonistas do “samba local”, como um recurso a fim de me auxiliar no entendimento. Entre os resultados, foi possível observar que o gosto pelo gênero samba é processado e ressignificado de modo intergeracional, principalmente, através das trocas sociais e culturais entre as juventudes de territórios periféricos, com características marcadamente étnico-raciais e afrodescendentes como um estilo de vida. Além disso, a musicalidade do samba é acionada por meio da criatividade, da estetização e das relações de sociabilidades como alternativa de empregabilidade. Ou seja, o processo de autonomia frente à precarização das relações de trabalho, é algo que também implica a partilha de trajetórias musicais relacionais, díspares, cambiantes e híbridas entre distintas gerações.

Palavras-chave: Juventude; Estilos de Vida; Sociabilidades; Relações Intergeracionais; Samba; Territórios.

ABSTRACT

The central objective of this Thesis is to propose a reading of youth, lifestyles and sociabilities from a bias of intergenerational relations, through the practice of listening, playing, producing, reproducing, consuming, circulating, exchanging and experiencing samba through the city of Aracaju, Sergipe, Brazil, as a practice of sociability, identity and economy linked to the sound memories of musical repertoires of the African diaspora, which are also configured as a practice of territorialization. I start from the idea that a part of the youth of diachronic generations of the globalized world, from contexts of peripheral neighborhoods, with markedly ethnic-racial and afro-descendant characteristics, build musical careers in favor of their autonomies, as a culture of resistance and social existence. These are forms of assemblages that permeate sociabilities, since knowledge about certain knowledge is transmitted from generation to generation, just like leisure, creativity and aestheticization in the face of precarious conditions historically experienced. The methodology used is that of field work, based on direct and participatory observation. I also use interviews, informal conversations, obedience and access to the official social networks of the “local samba” protagonists, as a resource to help me understand. Among the results, it was possible to observe that the taste for the samba genre is processed and re-signified in an intergenerational way, mainly through social and cultural exchanges between youths from peripheral territories, with markedly ethnic-racial and afro-descendant characteristics as a lifestyle. In addition, the musicality of samba is activated through creativity, aestheticization and sociability relations as an alternative for employability. That is, the process of autonomy in the face of the precariousness of work relationships is something that also implies the sharing of relational, disparate, changing and hybrid musical trajectories between different generations.

Keywords: Youth; Life styles; Sociabilities; Intergenerational Relations; Samba; Territories.

RESUMÉ

L'objectif central de cette Thèse est de proposer une lecture de la jeunesse, des modes de vie et des sociabilités à partir d'un parti pris des relations intergénérationnelles, à travers la pratique de l'écoute, du jeu, de la production, de la reproduction, de la consommation, de la circulation, de l'échange et de l'expérience de la samba à travers la ville d'Aracaju, Sergipe, Brésil, comme une pratique de sociabilité, d'identité et d'économie connectée aux mémoires sonores des répertoires musicaux de la diaspora africaine, qui se configurent aussi comme pratique de territorialisation. Je pars de l'idée qu'une partie de la jeunesse des générations diachroniques du monde globalisé, issue de contextes de quartiers périphériques, aux caractéristiques nettement ethno-raciales et afro-descendantes, construit des carrières musicales au profit de ses autonomies, en tant que culture de résistance et l'existence sociale. Ce sont des formes d'assemblages qui imprègnent les sociabilités, puisque les savoirs sobres certains savoirs se transmettent de génération en génération, tout comme le loisir, la créativité et l'esthétisation face à la précarité historiquement vécue. La méthodologie utilisée est celle du travail de terrain, basée sur l'observation directe et participative. J'utilise également des entretiens, des conversations informelles, l'obéissance et l'accès aux réseaux sociaux officiels des protagonistes de la "samba locale", comme ressource pour m'aider à comprendre. Parmi nos résultats, nous pouvons observer que notre générosité a été traitée et re-signifiée de manière intergénérationnelle, principalement à travers des problèmes sociaux et culturels chez les jeunes des territoires périphériques, avec des caractéristiques nettement ethno-raciales et afro-descendantes comme mode de vie. De plus, la musicalité de la samba est activée à travers la créativité, l'esthétisation et les relations de sociabilité comme alternative à l'employabilité. C'est-à-dire que le processus d'autonomie face à la précarité des relations de travail est quelque chose qui implique aussi un partage de trajectoires musicales relationnelles, disparates, changeantes et hybrides entre différentes générations.

Mots clés: Jeunesse ; Modes de vie ; Sociabilités ; Relations intergénérationnelles ; Samba; Territoires.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Mapa da cidade de Aracaju e seu zoneamento por bairro	97
Imagem 02: Mercado Central de Aracaju.....	99
Imagens 03: 1ª) Fachada da Segunda Estação da Viação Férrea Federal Leste Brasileira, no Bairro Siqueira Campos, Aracaju, 1956. 2ª) Plataforma de embarque e desembarque, 1970	116
Imagem 04: Cine Vera Cruz, na Rua Carlos Correia, Bairro Siqueira Campos.....	117
Imagem 05: Cine Bomfim ou Siqueira Campos, na Rua Carlos Correia	118
Imagem 06: Igreja Universal do Reino de Deus, antigo Cine Plaza, na Rua Santa Catarina, no Bairro Siqueira Campos	119
Imagem 07: Fachada do Flamengo Circulista Esporte Clube	130
Imagem 08: Mapa da área do samba de Aracaju.....	131
Imagem 09: Mapa da cena musical samba e outros espaços de disputas	139
Imagem 10: Banda Ultrasamba, 06/06/2020, na gravação do DVD na <i>Live-Show</i> do Samba da Maloca	162
Imagem 11: Lançamento da carreira solo de Andrezinho Relax, 09/08/2021	165
Imagem 12: Ultrasamba recebe o Prêmio de Incentivo à Cultura, edição de 2018.....	167
Imagem 13: 1º) <i>Card</i> do show de Beleleu, em 04/11/2017. 2º) <i>Card</i> Show do grupo Experimenta, em 11/11/2017.....	170
Imagem 14: <i>Card</i> do Show da banda Marrom Society, em 2017, no Flamengo Circulista..	171
Imagem 15: 1º) <i>Card</i> do show de Nego Branco, em 12/04/2019 no Flamengo Circulista. 2º) <i>Card</i> Show de Mercinho, ex-cantor do grupo Gingado, em 17/08/2019, no Flamengo Circulista.....	172
Imagem 16: Mapa da movimentação dos protagonistas do estilo samba em Aracaju	177
Imagem 17: 1º) <i>Card</i> Show Cala a Boca e beija logo, em 04/02/2017. 2º) <i>Card</i> Show DIN, DIN, DIN, PODE DÁ EM CIMA DE MIM, A FESTA. CALA A BOCA E ME BEIJA, O CONCURSO, em 28/07/2018	179
Imagem 18: 1º) <i>Card</i> do Show Arrocha, Samba, Funk, em 04/08/2018. 2º) <i>Card</i> Show Arrocha, Samba, em 17/11/2018	180

Imagem 19: <i>Card</i> do Show com o Palco 360° no Flamengo Circulista, em 06/10/2018	184
Imagem 20: Grupo Édiferente, em 12/08/2020	186
Imagem 21: 1º) <i>Card</i> Show do Samba eu & elas, em 07/05/2015. 2º) <i>Card</i> Show com os Travessos na Titanium, em 05/11/2017; 3º) <i>Card</i> Show com Dilsinho na Titanium, em 17/11/2017	193
Imagem 22: 1º) <i>Card</i> Roda de Samba no Suburbia com Saulinho, Eder Malanconi e Dioguinho, no dia 03/12/2017; 2º) <i>Card</i> Roda de samba com Saulinho, Eder Malanconi, João Guilherme e Fabinho Alegrinha, no Bar e Restaurante Zero 79, em 27/10/2017	194
Imagem 23: 1º) Liga do Samba em apresentação no Flamengo Circulista, em 07/11/2014. 2º) Matéria do Jornal do Dia, 05/11/2014	196
Imagem 24: 1º) <i>Card</i> do Ediferente e convidados, em 31/10/2014. 2º) <i>Card</i> do Ediferente e convidados, em 16/01/2015. 3º) <i>Card</i> do Ediferente e convidados, em 01/05/2019	197
Imagem 25: 1º) <i>Card</i> do Show do Édiferente e de Nelson Rufino, 16/08/2015. 2º) <i>Card</i> do Show do Édiferente e Carlos Caetano, em 11/10/2015	198
Imagem 26: <i>Cards</i> dos Shows da Turnê da Gravação CD Retrô Rio do cantor Indinho, em Sergipe, outubro de 2015	199
Imagem 27: 1º) <i>Card</i> do Show em comemoração aos 16 anos de carreira de Sinho Lemos, com a participação do cantor Braga, do Rio de Janeiro, em 09/02/2019. 2º) <i>Card</i> do Show de Sinho Lemos, Fabinho Alegria e Marquinhos do Forte Desejo, em 14/11/2019	201
Imagem 28: <i>Card</i> do Show do B. Day 2 anos da Sambalê, em 12/07/2019	206
Imagem 29: 1º) <i>Card</i> do Show Samba Sumer Fest, 15/05/2015. 2º) <i>Card</i> do Show Pagode Pra Namorar, 12/06/2015. 3º) <i>Card</i> do Show Roda de Samba do Ediferente, 11/10/2014 ...	208
Imagem 30: 1º) <i>Card</i> do Show Super Noite, Ele & Ela, em 10/01/2015. 2º) <i>Card</i> do Show Cala a Boca e beija logo, em 16/01/2016. 3º) <i>Card</i> do Show Samba Funk, em 12/01/2018 ..	209
Imagem 31: Capa do primeiro trabalho musical do Quioco Cabriolar, disponível na plataforma Sua Música, em 02/06/2020	215
Imagem 32: <i>Card</i> da Primeira <i>live-show</i> da Ultrasamba, ocorrida em 17/04/2020	219
Imagem 33: Primeira <i>live-show</i> da Ultrasamba, no Flamengo Circulista, em 17/04/2020 ...	220
Imagem 34: <i>Card</i> Segunda <i>live-show</i> da Ultrasamba, em 06/06/2020	221
Imagem 35: Apresentação da <i>live-show</i> da Ultrasamba através da Lei Aldir Blanc, em 09/02/2021	223
Imagem 36: Festival de Samba da Maloca, ocorrido em 05/06/2021	224

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCA - Arquivo Público Cidade de Aracaju.

APES - Arquivo Público do Estado de Sergipe.

CCCS - *Centre for Contemporary Cultural Studies*.

EUA – Estados Unidos da América.

GERTs - Grupo dos Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas.

NAU – Núcleo de Antropologia Urbana.

PPGA – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

PPGS – Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

UFS - Universidade Federal de Sergipe.

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

USP – Universidade de São Paulo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I	
Dos estudos sobre jovens e gerações às culturas juvenis	28
1.1 - A constituição do conceito de Juventude no contexto anglo e norte-americano	29
1.2 - <i>Cultural Studies</i> e os estudos das juventudes	39
1.3 - Juventudes e a geração globalizada	45
1.4 - Culturas Juvenis: a influência do <i>Cultural Studies</i> nos estudos sobre a(s) juventude(s).....	52
1.5 - Aspectos da constituição de um campo: alguns apontamentos sobre os estudos das juventudes no Brasil.....	59
1.5.1 - Os estudos sobre a categoria juventude(s) no Brasil nas décadas de 1980 a 1990	61
1.6 - Estudos sobre culturas juvenis no século XXI.....	66
1.7 - Juventudes, geração e processos de identificação no mundo globalizado.....	72
CAPÍTULO II	
Territórios do samba: sociabilidades, e relações intergeracionais pela periferia	79
2.1- Na periferia de Aracaju: lazer, diversão e sociabilidades pela área do samb	81
2.2 - Aspectos diacrônicos do samba: das batucadas ao gênero samba	101
2.3 - O Siqueira Campos como um espaço “âncora” do samba em Aracaju: dos clubes aos carnavais de rua	114
2.4 - Na área do samba: sociabilidades, diversão e estilo de vida na cidade	126
CAPÍTULO III	
Territorialidades do samba: área, cena musical e economia socioafetiva	137
3.1 - Da área do samba a cena musical	138
3.2 - Estilo de vida, sociabilidades e economia socioafetiva	151
CAPÍTULO IV	
Juventudes e carreira musical: economia socioafetiva, sociabilidades e o samba como estilo de vida intergeracional	158
4.1 - A carreira da Ultrasamba e outras experiências estéticas através do estilo samba	160

4.2 - A carreira do Grupo Ediferente e outras experiências laborais por meio do estilo samba.....	185
4.3 - A carreira dos integrantes do movimento Quioco Cabriolar	210
4.4 - A cena musical samba aracajuana, a pandemia da Covid-19 e as <i>live-show</i>	216
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	231

INTRODUÇÃO

O interesse pela temática dos estudos sobre as juventudes, as gerações e os estilos de vida associados à música e suas relações porosas com a vida urbana das cidades iniciou-se a partir do meu contato com o GERTs - Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas -, coordenado pelo professor doutor Frank Nilton Marcon da Universidade Federal de Sergipe (UFS). No GERTs, passei a manter proximidade com uma ampla bibliografia ligada ao guarda-chuva teórico do *Cultural Studies*, passando pelos estudos sociológicos e antropológicos sobre as juventudes e as culturas urbanas.

O problema central desta Tese recai sobre a possibilidade de que uma parte da juventude de gerações diacrônicas do mundo globalizado, de contextos de bairros periféricos, com características marcadamente étnico-raciais e afrodescendentes, constrói carreiras musicais¹ em prol de suas autonomias, tal qual como uma cultura da resistência e da existência social. São formas de agenciamento, portanto, que perpassam as sociabilidades, o conhecimento sobre determinados saberes transmitido de modo intergeracional, em conjunto com o lazer, a criatividade e a estetização, frente às condições de precariedade experimentadas historicamente. Estou me referindo, prioritariamente, ao gênero musical

¹ Compreendo a categoria carreira musical a partir de Becker (2008), exatamente como uma série de ajustamentos a uma rede de instituições e organizações formais, assim como de relações informais que dependem de práticas cotidianas de produção e reprodução. Todas estas, sendo assim, tem como objetivo a profissionalização de uma determinada prática ocupacional, na qual os agentes buscam ser monetizados. A carreira artística musical estudada nesta Tese acomoda-se dentro da perspectiva das contingências. Ou seja, um desvio, pois difere do que é considerado comum num sistema ocupacional visto como hegemônico (BECKER, 2008). Aí incluem-se fatores de mobilidade que estão associados com uma estrutura sociocultural e simbólica, essa mediada pelas relações de proximidade, pelas sociabilidades, pelos afetos, pelo desejo de estar-junto com objetivos em comum e a destreza no manejo com a musicalidade, enquanto uma prática cotidiana e estética, que também é transmitida de modo intergeracional. Tudo isto, sendo assim, tanto por meio de ambientes formais quanto pelo espaço social da rua – e pode forjar um estilo de vida. A interação entre os considerados desviantes e a experiência, estabelece gostos em comum, dada uma identidade coletiva e estilizada com base em uma cultura vista como desviante em relação aos de fora, mas que também pode ser fluida, ligada ao tempo-espaço das juventudes, das culturas juvenis e geracionais, que formam microculturas enquanto um estilo de vida que resiste às relações tempo-espaço de forma intergeracional, na disputa pela estética relacionada ao estilo (FEIXA; NOFRE, 2012). Sua durabilidade também tem relação direta com a constituição de responsabilidades, por exemplo, da formação de uma família: habitar com uma parceira ou parceiro e filho, como igualmente ela pode estar vinculada com um projeto que coexiste paralelamente com outras formas de obtenção de recuso financeiro, e até mesmo o trabalho visto como formal. Os de fora, os não *outsiders*, possuem dificuldade para compreender a carreira artística dos músicos, principalmente diante de um cenário considerado periférico, o que provoca em alguns casos o encerramento de tal prática estetizada, mas faz permanecer o estilo, que dialoga com certas ocasiões contextuais (BECKER, 2008).

samba como uma das expressões culturais plásticas de repertórios musicais² da diáspora africana, que também representam um comportamento vivenciado por meio das relações intergeracionais que partilham gostos, saberes ancestrais, relações de sociabilidades, afirmações identitárias, territorialidades e alternativas de subsistência.

Como diriam Velho (1979), Certeau (1994; 2012), Magnani (2003) e Leite (2007), caminhar pela cidade pode ser também um exercício de percepção e apreensão de vivências cotidianas distintas, cujo espaço social da rua permite, a partir de um olhar mais sensível e voltado para as teorias das Ciências Sociais, a compreensão de um conjunto sistemático de comportamentos e códigos de linguagens dispares. No caso desta pesquisa, o estilo de vida e as territorialidades tratadas nesta Tese também se cruzam com a minha trajetória de vida.

Quando surgiram as primeiras ideias para a realização deste estudo, devido ao meu contato com culturas plásticas vivenciadas por alguns bairros de territórios periféricos, estes localizados pela zona norte e pela zona oeste de Aracaju, se abrange a essencialidade em torno da musicalidade e da dança de gêneros musicais, como o forró, o pagode baiano e o samba, entrando num terreno bastante movediço. Morei entre 1991 até 2013 no Bairro Siqueira Campos, local em que meus pais ainda residem. Um espaço histórico da cidade, que emergiu no pós-abolição como um território racializado e musicalmente potente. Foi pelas escolas, pela praça e pelas ruas do bairro, bem como de outros bairros entre a zona norte e a zona oeste da cidade, que cresci. Foi assim também que costurei minhas relações de sociabilidades, lazer e referenciais que cotidianamente me levaram e levam a transitar por estes cantos com alguma frequência.

A minha relação com a música e a dança surge desde muito cedo, por meio do meu contato com familiares mais velhos e colegas, tanto a partir de ambientes mais formais quanto pelo que me foi apresentado no espaço social da rua. Quando iniciei a vida no mundo do trabalho, ao completar a maioridade, meu primeiro “corre” foi como dançarino de bandas de forró, que durou de 1999 a 2006. Época áurea do forró estilizado no país. Fiz parte de uma geração de jovens de territórios periféricos, que, em geral, eram habitantes da zona norte e da

² A expressão repertório musical tomo emprestada de Marcon (2019) ao referenciar Charles Tilly (2012, p. 26). Ela sintetiza um conjunto limitado de interações aprendidas no contato entre gerações, que são compartilhadas por meio de um processo de escolha entre símbolos e sentidos. São criações culturais de expressões identitárias que resultam dos embates do cotidiano por poder, por reconhecimento, existência e resistência entre culturas que descendem de pequenos grupos urbanos, assim como agem através dela como uma alternativa de ação e de reconhecimento na coletividade.

zona oeste da cidade, bem como da região Metropolitana³ de Aracaju, que labutaram na dança e na música por meio de gêneros musicais como o forró, o axé, o pagode baiano e o samba como estilo de vida e alternativa de empregabilidade.

Desde o meu Mestrado, quando passei a me dedicar aos estudos e a pesquisa sobre as culturas juvenis e as gerações por meio de gêneros musicais, me deparei problematizando minhas relações de sociabilidades, lazer e trabalho no contexto do bairro que habitei mais de 21 anos, o Siqueira Campos. No meu caso, especificamente, em bandas de forró. Na virada do século XXI, Aracaju tornou-se uma cidade potente musicalmente para o gênero, principalmente, após o sucesso nacional alcançado pela banda Calcinha Preta, que se tornou uma referência para as demais.

O Bairro Siqueira Campos, o Bairro América, o Bairro José Conrado de Araújo, o Bairro Novo Paraíso e o Bairro Jabutiana, localizados na zona oeste; bem como o Bairro Santos Dumont, o Bairro Dezoito do Forte e o Bairro Industrial, na zona norte; o Bairro Getúlio Vargas, o Bairro Pereira Lobo, o Bairro Cirurgia e o Bairro Suíssa, localizados na zona central; além da região do Mercado Central da cidade, são alguns dos territórios que emergiram de forma informal, precarizados e, em parte, racializados no pós-abolição, tornando-se territórios ligados ao primeiro ciclo da formação da população trabalhadora urbana e operária de Aracaju, assim como daqueles que se tornaram potentes musicalmente. Ou seja, localidades onde as “batucadas do samba” ocuparam e ainda ocupam alguns dos espaços privado e público de lazer e entretenimento desde o pós-abolição. Alguns deles são reconhecidos pelo signo de “casa de samba”, como também permeiam relações de sociabilidades, assim como imaginários sociais, ancestrais, afetivos, identitários e econômicos, capazes de criar condições de resignificação, de resistência e existência social por meio dos usos e apropriações destes espaços e de toda uma dinâmica movimentada por jovens de gerações diacrônicas que se expressam, historicamente, por meio da musicalidade do samba como alternativa de enfrentamento à precarização de suas existências sociais. Tais territorialidades, em seu conjunto são denominadas pelos interlocutores desta pesquisa como a “área do samba” local. Tudo isto, então, é utilizado e apresentado como um estilo de vida.

³ Engloba bairros pertencentes ao município de São Cristóvão (que fica no lado a oeste de Aracaju), ao município de Nossa Senhora do Socorro (que fica ao norte de Aracaju) e ao município da Barra dos Coqueiros (que se localiza a leste de Aracaju). Todos, assim, compõem a Grande Aracaju por meio de uma malha urbana integrada, exatamente pelo serviço de transporte público da capital.

Ainda no decorrer do Mestrado passei a perceber, portanto, que havia uma questão principal que rondava o trabalho de pesquisa que até aquele momento não tinha esmiuçado, que era a centralidade do Siqueira Campos como uma espacialidade âncora para aqueles que circulavam pela cidade de Aracaju em busca de lazer, diversão e curtidão embalados pela musicalidade do samba entre distintas gerações. Esta conectava o território do bairro a outros espaços da cidade, através de uma potente cultura e estética musical. Vários eram os jovens considerados promissores, enquanto grupos juvenis de estilos que rivalizavam no centro do bairro, na Praça Dom José Thomaz, por espaço, trocas sociais e culturais e conflitos identitários. Entre eles, existiam os ditos “alternativos”, que se conectavam através da musicalidade de estilos derivados do rock, do hip hop e do reggae. Tinham-se também os autodenominados de “pagodeiros”, que em seu conjunto se identificavam com a musicalidade do arrocha, do forró, do pagode baiano, e, principalmente do samba. Eram jovens que não necessariamente habitavam o território do Bairro Siqueira Campos, mas de territórios periféricos entre bairros localizados, principalmente, pela zona norte e pela zona oeste da cidade, que emergiram no pós-abolição, e, assim, se entrecruzavam no Siqueira Campos como ponto de encontro para atividades de lazer, sociabilidades, trabalho e para percorrer outros espaços da urbe.

Dentro da densidade de todo meu estudo, percebi que por volta de 2012 o gênero samba, praticado por diversos atores sociais ditos jovens, principalmente afrodescendentes - negros, pretos e pardos - de gerações distintas, que tem o Bairro Siqueira Campos como espacialidade âncora, que anteriormente era bastante circunscrito a determinados territórios periféricos, aqui denominados pelos meus interlocutores como a “área do samba”, paulatinamente tornou-se um estilo de vida e musical massificado entre algumas casas de shows, bares, botecos, assim como dadas outras denominações de espaços do entretenimento noturno, com música ao vivo, o que passou a se espalhar pela cidade, formando uma “cena musical samba”. Além disso, também passou a se compor espaços de disputa de sentidos pela cidade, em que o gênero musical do sertajeno, do forró e do arrocha tornavam-se estilos de vida, musicalmente se destacando como os mais bem monetizados em relação ao do gênero musical samba, assim como uma carreira musical.

Os territórios que se constituíram a partir de 17 de março de 1855, na nova capital dos sergipanos, Aracaju, fora um marco da mudança de prisma administrativo, político e, principalmente, econômico, com a transferência da antiga cidade forte e com característica

colonial, São Cristóvão, para uma cidade com característica portuária. Ou seja, cidade que nasceu por meio de um discurso dito modernizador, a partir de sua relação portuária e comercial, mas que gerou também seu primeiro movimento de segregação social, espacial, cultural e étnico-racial.

Em geral, com a construção da nova urbe, homens e mulheres pobres, afrodescendentes e de regiões interioranas de Sergipe, de Alagoas e da Bahia passaram a migrar e a se instalar pelos arrabaldes da recém-capital. Os considerados brancos e com poder aquisitivo foram habitar dentro da região central e mais bem planejada da cidade, o “Quadrado de Pirro”. No pós-abolição, migraram para a zona sul, pela proximidade com o mar.

O projeto urbanístico da capital, denominado de “Quadrado de Pirro”, foi de responsabilidade do engenheiro Sebastião José Basílio Pirro, que estava influenciado com as novas tendências urbanísticas da época: uso exagerado de linhas retas com um traçado em forma de xadrez (ALMEIDA NETO, 2012). Fulcro de uma política dita modernizadora e higienística, denominada também de cidade-porto, o projeto apenas contemplou o Centro Comercial e Histórico da Cidade de Aracaju, nas proximidades do Rio Sergipe, entre a atual Praça General Valadão, a Praça Fausto Cardoso e a Praça Olímpio Campos. Segundo Santos (2007, p.64):

[...] a cidade foi traçada em estrutura urbana ortogonal bem simplificada: 32 quadras simétricas de 110m x 110m (55 braças de lado), separados por vias de medidas iguais de 13,20 metros (60 palmos), prevendo uma extensão do projeto para 1.188 metros (540 braças) iguais nas direções norte, oeste e sul a partir da atual Praça Fausto Cardoso (SANTOS, 2007, p. 64).

Com o pós-abolição foi pela zona norte, pela zona oeste e parte da região central que, primeiramente, uma população migrante e camponesa, pobres e afro-brasileiros passou a habitar, formando territórios e habitações autoconstruídas, desorganizadas perante a lógica do poder público. Nestes espaços também emergiram tipos sociais ditos como “subversivos”, malandros e vadios, além de alternativas de trabalho, religiosidades, formas de lazer e culturas estigmatizadas perante a lógica dita civilizadora. Eles carregavam a marca da distinção étnico-

racial e de classe, e, portanto, eram vigiados pelas autoridades e pela elite local. Era a “cidade da desordem” (SANTOS, 2007; 2014), em que expressões como as das “batucadas do samba”, a capoeira, o “rala coxa”⁴, as religiosidades da diáspora africana - o candomblé, o toré e a umbanda -, assim como a prostituição, foram segregados por meio de legislações, como os Códigos de Posturas (SANTANA, 2011).

As políticas de intervenção urbana que foram realizadas nas duas últimas décadas entre alguns bairros da zona norte, da zona oeste e parte da zona central da cidade, que compõe a denominada área do samba aqui descrita, buscou alterar e limpar socialmente os aspectos do passado ligados às populações trabalhadoras, os pobres e etnicamente estigmatizados, bem como suas sociabilidades, o lazer, as culturas e as religiosidades que no pretérito findaram as bases de tal territorialização no pós-abolição. Sendo assim, se buscou alterar a paisagem urbana e a representação social, transformando-os numa territorialidade mais atrativa para a instalação de empresas de varejo, oficinas de veículos e motocicletas, clínicas hospitalares e odontológicas, redes de farmácia, restaurantes, bancos, fábricas, indústrias e as diversas formas de mercantilização. Buscou-se também, assim, embelezar áreas para o lazer e o consumo cultural, como de música e dança, que são protagonizadas por jovens e adultos em bares, botecos, espetarias, chopperias e em espaços como clubes recreativos e de *society* - assim como em estacionamentos, que aos finais de semana, à noite, funcionam como casas de samba.

Nos estudos sobre os jovens, as gerações e suas identidades, as culturas plásticas ligadas a música, são descritas como fenômenos centrais de culturas urbanas como processos vivenciados de forma relacional, cambiantes, híbridos, e, em geral, como fases da vida. No entanto, há realidades em que as juventudes também acabam se constituindo a partir de uma determinada estética como um estilo de vida, por meio das relações intergeracionais. Em alguns territórios urbanos marcadamente étnico-raciais, culturais e ligados a ancestralidade sonora de repertórios musicais da diáspora africana, como o samba, há uma continuidade de

⁴ Festa e musicalidade dançante que englobava uma miscelânea de ritmos ligados a vida campesina, bem como uma oportunidade de sociabilização, que ocorria durante o ano inteiro, mas intensificava-se pelo período do ciclo junino por meio de ritmos dançantes denominados também de: arrasta pé, xote, xaxado e baião. Mas, posteriormente, passou a ser denominado de forró perante o espaço urbano. Também poderia ser ritmado por modinhas e serestas, assim como outras modas ligadas à diáspora africana, como as batucadas, igualmente denominadas de pagode e samba. São práticas complexas que passaram a se estabelecer e a se diferenciar diante do ambiente urbano e industrial a partir do final da década de 1930. Contudo, tornaram-se bens simbólicos da cultura popular brasileira e deixaram marcas pela cidade, na formação territorial dos bairros e da população através da cultura (SANTANA, 2011; GRAÇA, 2022).

identidades geracionais em termo da partilha de gostos e trajetórias laborais enquanto um modo de ressignificação, resistência e existência social. Sendo assim, se reflete: como o gênero samba se tornou uma cultura plástica fundamental com características geracionais e modos de territorialização para a prática do protagonismo juvenil? Há uma “cena musical samba” que pode ser explorada em Aracaju?

Entre os objetivos preteridos, destaca-se o de propor uma leitura das juventudes, dos estilos de vida e das sociabilidades a partir de um viés das relações intergeracionais, por meio da prática de escutar, tocar, produzir, reproduzir, consumir, circular, trocar e vivenciar o samba pela cidade de Aracaju, como uma prática dada em sociedade, de identidade e de economia ligada às memórias sonoras de repertórios musicais da diáspora africana. Em relação aos objetivos específicos, destacam-se: (I) compreender o gênero samba, como uma cultura plástica de repertórios musicais da diáspora africana, que é transmitido de modo intergeracional, a partir de vivências por territórios periféricos; (II) identificar as territorialidades do samba local, as sociabilidades e os aspectos econômicos; (III) descrever as carreiras musicais por meio da partilha de trajetórias individual e coletiva de alguns dos protagonistas do samba local.

A metodologia que baliza o presente trabalho corresponde, portanto, à pesquisa qualitativa e de trabalho de campo, como a observação direta e participativa. Busco os pormenores das diversas situações de campo que apenas podem ser traduzidas diante de uma vivência mais prolongada de observação e empatia, como igualmente por meio de uma reflexão posterior (MAGNANI, 2003; GEERTZ, 2011).

O trabalho iniciou com o levantamento bibliográfico, em que me amparei nos estudos sobre territórios de cidades de média e de grande escala, bem como nas pesquisas sobre juventudes, culturas juvenis, os estilos de vida e os processos de identificação. Após a seleção e a leitura dos textos, formei um corpus documental por meio de fichamentos. No segundo momento, diante do campo, buscou-se observar e compreender as práticas, as trocas sociais e culturais de territorialização em torno do gênero musical samba como um estilo de vida, assim como das juventudes como protagonistas. Ou seja, aqueles que produzem, reproduzem, consomem, circulam e partilham trajetórias, sejam estas individuais ou coletivas, na busca de uma carreira musical.

Em um terceiro momento, selecionei os interlocutores desta pesquisa, dos quais com quem mantive contato por meio de conversas informais, bem como conduzi entrevistas e apliquei questionários via o aplicativo do Google para criar formulários. Além disso, usei um gravador de áudio, um diário de campo e aplicativos de redes sociais digitais para manter contato, como o Direct do Instagram e o WhatsApp. A estratégia do questionário não gerou um bom quantitativo de dados, mas as conversas informais pelos espaços de lazer e de entretenimento noturno foram as principais vias de acesso ao campo, como também a coleta de dados via páginas da web, blogs e redes de relacionamentos, como o Facebook, o Instagram e o YouTube, que formaram o corpus documental empírico desta pesquisa.

A estratégia das caminhadas sistemáticas pelos espaços da cidade demonstrou ser um ato cognitivo de exercício e reflexão analítica de pormenores do cotidiano de determinados grupos socioculturais de distinção por gosto, que, através da percepção e de um olhar filtrado pela lente das Ciências Sociais, da Sociologia e da Antropologia foi percebido por meio de códigos e sistemas simbólicos distintos, sendo estes aqueles que estruturam práticas cotidianas pelo espaço urbano (GERTZ, 2011; VELLHO, 2013). Ou seja, são todas práticas que compreendem um determinado espaço-tempo, por meio da territorialização inscrita pelo agrupamento de estilos, que podem ser demarcados por um dado histórico ligado a uma memória, ou da representação sobre o lugar, seja pela sonoridade, pelas sociabilidades tecidas de modo intergeracional pelo espaço social da rua ou em ambientes formais, pelas relações de lazer, religiosidades, ou mesmo pelos portes corporais de determinados atores sociais. Aí incluem-se as indumentárias, os adornos, as inscrições pelo corpo e outras linguagens correlacionadas à música, que podem possibilitar uma cartografia sensorial e socioafetiva desenhada pelas práticas dos agrupamentos de estilo pelas cidades.

Como destaca Magnani (2012), em relação às pesquisas de campo, parto da ideia de que o pesquisador, num primeiro momento, não apenas se depara com o significado dos arranjos daqueles que são pesquisados, mas, ao perceber tal significado e descrevê-lo, agora em seus próprios termos, passa a ser capaz de apreender a lógica nativa e apreciá-la. Contudo, de forma contrastiva com os padrões de seu próprio universo intelectual e sistêmico. Em outro momento, se passa a obter uma atitude de estranhamento em relação ao objeto, ou com a população estudada, que provém da presença de experiências e esquemas conceituais, empíricos ao qual o pesquisador está inserido. Assim, estes “[...] não são descartados por estar em contato com outra cultura e suas explicações, baseado nas teorias nativas” (MAGNANI,

2012, p. 263). Esta copresença, o olhar descentrado que transforma e produz o empreendimento, que é relacionado às pesquisas de campo, é uma forma de experimentação da qual o pesquisador entra em contato e compartilha os horizontes dos outros, por meio da alteridade. É uma relação semiótica, como diria Geertz (2011), de debate e troca, de construir um sistema de referência sobre o universo nativo pesquisado, acessível para populações de outro espaço-tempo.

Os dados coletados pelos espaços virtuais, a exemplo das redes sociais digitais: o Instagram, o Facebook e o YouTube dos protagonistas do samba local, bem como as páginas de sites e blogs são também fontes imprescindíveis para análise da produção, do consumo e da circulação da cultura material do samba local como uma cultura juvenil e geracional. Uma parte dos pesquisados alimenta cotidianamente suas redes sociais digitais com conteúdos imagéticos e audiovisuais sobre a carreira, bem como divulgam empresas localizadas pela periferia e os espaços de shows por onde se apresentam. Tenho percebido que são formas de divulgar o seu trabalho e mercantilizar a imagem artística, shows e produtos, bem como influenciar os seguidores a consumir determinados bens materiais que são simbólicos. Em alguns casos, também existe uma discussão de afirmação política, étnico-racial, territorial, de gênero e de classe.

Para Simões e Campos (2016), as pesquisas desenvolvidas diante do universo da informação e da comunicação digital, ligadas às juventudes e ao que eles têm produzido, tem demonstrado novos constructos sobre as culturas juvenis e as identidades, bem como o aparecimento de novas “médias digitais”, que nos últimos vinte anos têm se demonstrado produções e percepções plurais e estetizadas sobre trabalho, educação, ativismo político e visibilidade como parte de expressão e representação social. Sobretudo, também como construção identitária através de narrativas individuais e coletivas em torno de determinados interesses e causas sociais, que também estão ligados a um determinado estilo de vida.

Em relação para com outra parte do objeto empírico da pesquisa, as bandas, os grupos e os cantores que seguem carreiras individualizadas, por meio do gênero samba, como estilo de vida, e se tornaram conhecidos e reconhecidos pelo público consumidor que circula pelos territórios do samba local, destacando-se: a Ultrasamba, o grupo Édiferente, o autodenominado movimento Quioco Cabriolar, a Sambalê, o Forte Desejo, o grupo Pagode Malícia, o grupo Som di Preto e o grupo Amigos do Samba. Os que seguem carreiras

individualizadas são, prioritariamente: Sinho Lemos, Fabinho Alegria, Saulinho, Flávio Brito, Nona, Lázaro e Dioguinho. Alguns deles também mantêm contatos e circulam por outros contextos territoriais, fora do Estado. Também existem aqueles que dominam os territórios do samba local, bem como fomentam, produzem e promovem eventos festivos para a circulação de outros artistas do samba pela cidade.

A observação direta e participativa foi realizada também pelas casas de samba da cidade, que são compostas por clubes recreativos e de futebol do tipo *society*; por estacionamento que aos finais de semana e à noite são transformados em espaços de entretenimento, assim como pelos bares, botecos, espetarias, petiscarias e espaços *grill* que compõem os territórios do samba local. A investigação iniciou, assim, pelos espaços de lazer e entretenimento noturno pelo Bairro Siqueira Campos, que é considerado um território fundamental em relação às práticas que envolvem os fluxos sociais e culturais da sonoridade das “batucadas do samba” local.

Ao seguir os protagonistas pela cidade, aos finais de semana, foi possível perceber a existência de uma territorialidade específica, em que as pessoas se sociabilizam, se movimentam e se expressam intensamente por meio do gênero samba, exatamente como uma cultura da resistência e da existência social, vivenciada e transmitida de modo intergeracional pelas sociabilidades, tanto pelos espaços formais quanto pelo espaço social da rua. Estou me referindo a alguns bairros da zona norte, da zona oeste e de parte da zona central da cidade que surgiram de forma precarizada, autoconstruídos e racializados no pós-abolição, como também o Mercado Central da cidade. Entre eles, destacam-se: o Bairro Industrial, o Bairro Dezoito do Forte e o Bairro Santos Dumont, como também o Bairro América, o Bairro Novo Paraíso, o Bairro Siqueira Campos, o Bairro José Conrado de Araújo e o Bairro Jabutiana, assim como o Bairro Getúlio Vargas, o Bairro Pereira Lobo, o Bairro Cirurgia e o Bairro Suíça. Em seu conjunto, tal territorialidade é denominada pelos protagonistas e os consumidores assíduos à “área do samba”. No entanto, há também uma referência à noção de “pedaço” (MAGNANI, 1998) e “quebrada” (PEREIRA, 2010), bem como de “cena” (STRAW, 2006; GUERRA; QUINTINELA, 2016). Estas categorias socioespaciais são constituídas por meio de uma cartografia sociológica e antropológica, vulgarizadas pelos atores sociais locais devido à publicização delas pela mídia e pelos espaços educacionais. Contudo, estas são espacialidades em que os indivíduos “de dentro” se reconhecem perante as diferenças.

Além disso, a minha trajetória de vida e de pesquisa junto às juventudes e aos estilos de vida ligados a música, entre eles, o samba, me ajudou a perceber alguns territórios da cidade como uma “cena musical samba”, por meio de espaços de lazer e entretenimento noturno que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, pois são dispersos pelo território urbano de Aracaju e da sua região Metropolitana. No entanto, se conectam por meio de uma dinâmica e de fluxos pela cidade, a partir de uma determinada cultura plástica, musical e estética pela qual se movimentam os grupos de estilos que consomem e protagonizam através de determinados gêneros musicais afins (STRAW, 2006; GUERRA; QUINTINELA, 2016). Porém, existe aquele que se destaca. Neste caso, o samba.

Os atores sociais desta pesquisa se consideram jovens e nasceram a partir da década de 1980. Uns têm o ensino básico completo e outros o ensino universitário. Eles são, em sua maioria, de bairros da zona norte e da zona oeste de Aracaju, e estudaram em escolas públicas em algum período da vida. Parte deles estudou em escolas localizadas no Bairro Siqueira Campos e suas adjacências, assim como nos bairros Dezoito do Forte, Santos Dumont, Ponto Novo, José Conrado de Araújo ou no Getúlio Vargas, em que os limites territoriais se confundem com o Siqueira Campos. Deste modo, também tiveram alguma experiência de lazer e sociabilização pelo Bairro Siqueira Campos. Em sua maioria, são atores sociais das classes trabalhadoras e afrodescendentes: negros, pretos e pardos.

Existem os que convivem maritalmente com mulheres e filhos longe das admoestações dos familiares. Outros, mesmo tendo constituído família, vivem com os pais por necessitarem ainda de auxílio. Os que são solteiros vivem com os pais. A maior parte dos pesquisados têm a música ora como complemento em relação à outra atividade, ora a música é a principal atividade de subsistência. No entanto, têm aqueles que sobrevivem apenas da música, e, quando casados, necessitam que a companheira contribua para o orçamento familiar. A maior parte dos meus interlocutores foram pessoas do sexo masculino, sendo uma do sexo feminino. Aqueles que têm outra ocupação profissional além da música são também funcionários públicos e prestadores de serviços, como técnicos em ar-condicionado e refrigeração, mecânicos de automóveis e motocicleta, técnicos em *web designer* e eletroeletrônica, outros são trabalhadores do comércio varejista, sendo que alguns vivem de atividades esporádicas que denominam de “corres”, trabalhando como motoristas de aplicativo, mototaxistas ou fazendo entregas.

Em relação aos capítulos da Tese, o trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “Dos estudos sobre jovens e gerações às culturas juvenis”, a preocupação recaiu em analisar e descrever a literatura acadêmica sobre a constituição da categoria juventude(s), assim como as gerações, os estilos de vida e os processos de identificação associados à música e ao consumo cultural, passando pelas culturas juvenis, o lazer, as sociabilidades e as precariedades que assolam a população jovem de gerações distintas das classes trabalhadoras. Além disso, foi traçado um panorama sobre os estudos das culturas plásticas e geracionais que dão sentido para determinadas espacialidades pelas cidades, como a noção de pedaço, quebrada e cena, que formam uma possibilidade de cartografia sensorial e socioafetiva pelos espaços urbanos. Foram analisados estudos que perpassam pelo achado empírico da “geração”, do sociólogo húngaro Mannheim - que fora radicado na Inglaterra desde a ascensão do nazismo na Alemanha -, como igualmente trabalhos que dialogam com as vertentes da Sociologia e da Antropologia urbana da Escola de Chicago, acionando categorias analíticas como subcultura, contracultura e desvio. Há também uma relação contrastiva de estudos que trabalham com a noção de subcultura e estilos de vida, como o do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, e sua influência nas pesquisas sobre jovens no Brasil, tratando em rede numa perspectiva glocal e pós-colonial.

No segundo capítulo, chamado de “Territórios do samba: sociabilidades e relações intergeracionais pela periferia”, o argumento gira em torno de caracterizar o gênero samba como uma expressão cultural plástica de repertórios musicais da diáspora africana, que é algo transmitido pelas sociabilidades por meio das relações intergeracionais, assim como fora massificado a partir do pós-abolição, por uma população migrante e camponesa, de pobres e afrodescendentes que se deslocaram para as capitais do Brasil, principalmente, para o Rio de Janeiro, local em que o samba ganhou notoriedade. Em Sergipe, com a transferência da capital para Aracaju, homens e mulheres pobres, afrodescendentes e pessoas de regiões interioranas do próprio Estado, como também de Alagoas e da Bahia passaram a migrar e a se instalar pelos arrabaldes da recém-capital, principalmente, para territórios que emergiram no pós-abolição pela zona norte, pela zona oeste e parte da zona central, formando territórios e habitações autoconstruídos, racializados e desorganizados perante a lógica do poder público. Nesta ótica, pretende-se demonstrar também que foi por alguns bairros por tal territorialidade, que o samba foi instalado como uma cultura plástica, sonora e ancestral transmitida pelas

sociabilidades e por meio das relações intergeracionais, que ainda hoje caracteriza os territórios como um espaço praticado.

No terceiro capítulo, denominado de “Territorialidades do samba: área, cena musical e economia socioafetiva”, o objetivo é demonstrar pelas dinâmicas em torno da produção, da reprodução, do consumo, dos fluxos, da circulação e dos aspectos da mescantilização, a sua relação para com a musicalidade do samba pela cidade, como um estilo de vida que ganha visibilidade a partir das novas “agências estéticas” ligadas às culturas juvenis e geracionais. O argumento busca evidenciar, assim, um tipo de economia socioafetiva que é vivenciada entre redes de sociabilidades e por determinados territórios da cidade que compõe uma cena musical samba, bem como espacialidades onde existem disputas de sentidos como alternativa de empregabilidade e uma carreira musical. Fato que pode, portanto, impactar a vida de jovens e adultos de contextos periféricos, pobres e afrodescendentes, que diacronicamente vivenciam relações de precariedades.

No quarto e último capítulo, de título “Juventudes e carreira musical: economia socioafetiva, sociabilidades e o samba como estilo de vida intergeracional”, o argumento baila a partir de trajetórias individuais e coletivas de alguns protagonistas, sendo estes aqueles que buscam uma carreira musical como empregabilidade e processo de autonomia, de maneira a abordar o enfrentamento às precariedades que assolam jovens e adultos de territórios periféricos de distintas gerações. Busco relacionar, assim, a produção, a reprodução, a circulação e o consumo em torno do samba, exatamente como um estilo de vida vivenciado de modo intergeracional. Entende-se, por meio de tudo isto, o ponto de partida: sempre são os jovens que ressignificam e atualizam códigos, símbolos e sentidos em disputa por reconhecimento e autonomia.

Capítulo I

DOS ESTUDOS SOBRE JOVENS E GERAÇÕES ÀS CULTURAS JUVENIS

Em diferentes contextos do mundo globalizado, a temática da juventude tem ganhado espaço no debate político e socioeconômico, desde a virada do século XXI. A relação entre juventude(s) - no plural -, estilos de vida, lazer, sociabilidades e os processos de identificação está no cerne de um amplo debate nas Ciências Sociais, principalmente sobre as culturas juvenis e as gerações, usadas como etapa da vida e como cultura. Aí inclui-se toda uma produção sobre o consumo simbólico e material, ligado à violência urbana, os conflitos e as relações intergeracionais: de classe, étnico-raciais e de gênero, bem como o acesso à tecnologia da informação e da comunicação digital, assim como das precariedades associadas ao mundo do trabalho, que, historicamente, possuem impacto para o processo de autonomia de jovens e adultos de territórios periféricos, que são pobres e afrodescendentes.

O objetivo deste capítulo é o de descrever um estado da arte sobre algumas questões teóricas e metodológicas que se constituíram nos estudos sobre a categoria juventude nas Ciências Sociais desde a Escola de Chicago, passando pela pesquisa de Karl Mannheim, pelo *Cultural Studies*, assim como por tudo aquilo que é contemporâneo sobre as culturas juvenis, as gerações e aos processos de identificação. Em um primeiro momento, o argumento gira em torno de contrastar alguns estudos da Escola de Chicago sobre os jovens, como se estes fossem desviantes em relação à sociedade constituída. Assim como, do mesmo modo, a cultura parental é ligada às concepções de Margareth Mead e Mannheim, conectada sobre as gerações. Para eles, a juventude pode ser percebida como uma etapa da vida constituída por comportamentos e culturas que podem (ou não) contrastar com as gerações anteriores, a depender dos estratos sociais, culturais e étnico-raciais, aos quais os jovens estão inseridos, bem como das exigências e as expectativas sobre eles.

No segundo momento, a discussão é balizada por meio dos contributos do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra. Dentre os argumentos destacados, busco compreender como as noções de subcultura, contracultura e estilos de vida se tornaram predominantes em certas análises. No terceiro momento, procuro entender como estudos sobre as culturas juvenis e o consumo simbólico,

ligados à temática da globalização e os estudos pós-coloniais, tornaram-se fundamentais para a percepção das juventudes como protagonistas. No quarto momento, o debate versa no sentido de demarcar aspectos da constituição de um campo sobre os estudos das juventudes, das gerações, das culturas juvenis e dos processos de identificação no Brasil, assim como no mundo contemporâneo globalizado.

1.1 - A constituição do conceito de juventude no contexto anglo e norte-americano

No âmbito das Ciências Sociais, o campo dos estudos sobre a juventude vem de uma longa tradição, que perpassa a primeira metade do século XX. Os primeiros estudos de fôlego surgiram em função do avanço do industrialismo, entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, influenciados pelas mudanças sociais, culturais, econômicas, políticas e tecnológicas, as quais produziram dispositivos sociais, políticos e administrativos sobre as juventudes, ora enquanto “problema social”, ora como “reserva latente de recurso vital para sociedade” (MANNHEIM, 1968). As mudanças políticas e econômicas pós-Segunda Guerra Mundial, associadas à crise do Estado de Bem-Estar Social e do mundo do trabalho, desafiaram as Ciências Sociais a romper com a *doxa* dominante e converter a visão corrente de juventude em um problema sociológico e antropológico plural (FEIXA; LECCARDI, 2010; OLIVEIRA, 2013; SILVA 2013; FEIXA, 2014).

A partir da primeira metade do século XX, no Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade de Chicago, surgiram vários pesquisadores interessados em pesquisar as culturas urbanas e os territórios que se formaram, em pleno desenvolvimento de cidades estadunidenses, a partir da industrialização e da oferta de postos de trabalho, que contribuíram para o fenômeno das migrações internacionais, da violência, da criminalidade e da delinquência perante o ambiente urbano. Sob a orientação de Robert Park, William Thomas, e Lloyd Warner, surgiram várias pesquisas num formato qualitativo, que foram defendidas por meio de dissertações e teses. Sendo que, em algumas delas foram realizadas uma análise da população jovem em seus próprios termos, a partir do trabalho de campo, por meio da observação direta e participativa.

Várias foram as pesquisas que problematizaram os jovens, principalmente, a partir de uma perspectiva do “problema social”. Nesse sentido, os jovens passaram a ser tratados como uma população instável e “desviante”, ligado às normas de condutas coletivas preconcebidas pela população adulta. Para alguns membros da Escola de Chicago, como Park, se acreditava, a partir da sua concepção da “ecologia do ambiente urbano” (BIRNBAUM; CHAZEL, 1977, p.13-14), que o crescimento das grandes cidades e a divisão social do trabalho iria pender para uma desorganização social, tanto em termos da função de controle social quanto pelos grupos primários, bem como para a sociedade tradicional (BIRNBAUM; CHAZEL, 1977).

Alguns estudos apontaram como resultado deste fenômeno o aparecimento de agrupamentos juvenis, como os bandos, as galeras e as gangues. Em geral, estes eram agrupamentos caracterizados por estéticas que envolviam indumentárias, cortes de cabelo, adornos, inscrições pelo corpo, gírias e outras linguagens sub-repitições que formavam uma determinada identidade, como uma característica de distinção em relação aos outros padrões sociais. As gangues também eram constituídas por características étnico-raciais, pela classe social, a origem, a procedência e ligados a determinados territórios urbanos precarizados, degradados e racializados (WIRTH, 1998; WHYTE, 2005).

O clássico estudo sobre jovens de Thrasher, *The Gang* (1927), descreveu que, em Chicago, nos Estados Unidos, foi comum a visão corrente de que os adolescentes de bairros periféricos e com características étnicas, como os guetos, eram descritos como desorganizados socialmente. Através de tudo isto, se possuía como parâmetro a vida social e cultural relativa aos espaços de poder, como os centros empresariais e os espaços enobrecidos para a habitação das classes médias e altas. Para Thrasher, as gangues eram um grupo primário com códigos rígidos para seu funcionamento, que poderiam variar a depender das condições sociais ou das experiências vividas coletivamente, criando uma rede de solidariedade entre eles. A lealdade e a fraternidade se tornavam fundamentais para o pertencimento, assim como da partilha de trajetórias de vida em comum e o respeito às lideranças. Ou seja, para o autor, os grupos primários, apesar de tudo, ainda resistiam por meio de suas funções e eram indispensáveis à sobrevivência do sistema social em vigor (BIRNBAUM; CHAZEL, 1977).

Ainda na primeira metade do século XX, William Foote Whyte (2005) desenvolveu seu trabalho de Doutorado - que foi iniciado no Mestrado em Harvard e continuado - no Departamento de Sociologia de Chicago, por meio da etnografia, intitulado “Sociedade de

Esquina”, que fora defendido em 1940. Assim, ele vivenciou o cotidiano de jovens e adultos de um determinado bairro periférico, pobre, degradado e com características étnicas em Boston. O sociólogo americano demonstrou que as gangues e os bandos eram formados por agrupamentos juvenis que se espelhavam e eram sociabilizados pelo interior desses bairros decadentes, formados por uma população migrante e étnica. Portanto, eram modos e estilos de vida que se processavam a partir da escola, pelo espaço social da rua e pela vivência prolongada com determinados familiares. Além disso, passaram a ser conhecidos e reconhecidos no ambiente urbano, a partir de conflitos, como também por meio do uso e apropriação de certos espaços públicos e privados, bem como indumentárias e gírias perante os espaços de lazer e o consumo de signos. Todavia, alguns eram reconhecidos a partir de suas origens étnicas, como marca de sua alteridade em relação aos demais.

Whyte (2005) concluiu que as abordagens quantitativas apontavam para um quadro de “anomia” ou “desvio social”, principalmente, em relação à população que entrava na fase da juventude perante a sociedade urbano-industrial de territórios periféricos, degradados, com características étnicas e voltados para as classes trabalhadoras estavam equivocadas. O sociólogo defendeu que, para além dos conflitos e das tensões presentes no espaço urbano, que eram resultantes da pobreza e da violência urbana, a sociedade encontrava-se em estado de fluxo, assim como de transformação dos meios da organização societária.

Nesse sentido, o sociólogo completou que, perante o contexto de escassez vivenciado pelos jovens, quando eram acionados pelo contexto do trabalho formal e com responsabilidades familiares, iniciava-se um rito de passagem para a vida adulta, assim como para um ciclo que impactava para a desintegração do modo e do estilo de vida das gangues. No entanto, para outros, o fato de não ter recurso financeiro, emprego e pouca escolarização, poderia intensificar o estigma da pobreza e da violência associados à vida na esquina. Whyte (2005) ainda acrescenta que, assim, a vida dos jovens nos bandos, nas galeras, nos clubes e nas gangues, resultava de relações de sociabilidades tecidas desde a infância, perante o contato próximo com o ciclo familiar, como por meio de instituições formais, como a escola e instituições religiosas, bem como pelas esquinas do bairro no momento do ócio.

A lógica do interacionismo, aplicada às interpretações de Whyte (2005), fora um dos fundamentos para os estudos sobre os jovens a partir daquele contexto. Eles passaram, portanto, a ser tratados como atores sociais diante de uma sociedade de classe. Além disso,

tornou-se um modelo teórico oposto àqueles que percebiam os indivíduos diante de uma lógica funcional, por meio de papéis sociais predefinidos dentro de uma estrutura social (BECKER, 1996; MEAD, 1990).

Becker (1996) explica que, assim, parte das pesquisas desenvolvidas a partir da Escola de Chicago, na primeira metade do século XX, tinham três grandes preocupações. A primeira dizia, por exemplo, respeito à coleta de dados sobre as transformações sociais que ocorriam perante o universo urbano-industrial e tecnológico. A segunda diz mais, portanto, às preocupações com a organização da sociedade e o desenvolvimento urbano das cidades. A terceira voltava-se, desta maneira, para o estado de anomia, o desvio social como uma forma de delinquência juvenil, assim como para com o problema das gangues, dos bandos, das galeras e similares.

Ainda no contexto da primeira metade do século XX, as pesquisas sobre os adolescentes e jovens sofreram outras influências. Entre elas, a da antropóloga estadunidense Margaret Mead (1990). O pioneirismo de Mead nas Ilhas Samoa demonstrou para a antropóloga que as vivências da adolescência são profundamente marcadas pelo contexto social, cultural e demográfico ao qual estão inseridos. Portanto, ser adolescente e jovem adquire significado diferente em cada sociedade. E acrescenta que, assim, os conflitos da adolescência não pertencem em si à natureza desta fase da vida, mas que são provenientes de exigências, expectativas sociais e culturais de cada sociedade. Sendo assim, não de um “problema” ou “desvio social”, como era encarado por alguns pesquisadores da Escola de Chicago no período.

Na segunda metade do século XX, a antropóloga regressou ao campo de pesquisa e observou que havia um processo de transmissão cultural entre as gerações, algo que se constituía por meio da maneira que se inter-relacionavam os mais jovens com os mais velhos. Portanto, nas grandes civilizações sempre se teve a oportunidade de aprender com os pares. Assim, a juventude aparecia como uma construção social e cultural na relação com os adultos, assim como com uma nova autoridade cultural, que era transmitida tanto para as gerações mais novas quanto para as gerações mais velhas, de modo intergeracional (MEAD, 2002).

No período entreguerras, outra concepção foi a do sociólogo húngaro, Karl Mannheim (1968), que se radicou na Inglaterra desde a ascensão do nazismo durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), passando a investigar o processo de mudança social

interligado à construção de uma visão de mundo, o que passou a definir como geração. Para ele, a industrialização fora a áurea de uma vida urbana, que passou a alterar o processo de substituição da vida em termos de faixa etária ligada à cultura parental, o que denominou de “estilos de vida democráticos” dos jovens (MANNHEIM, 1968).

Assim como Mead (1990), o sociólogo húngaro observou que o avanço do processo urbano-industrial produziu múltiplos indivíduos em termos etários, a depender das condições sociais de classe, cultural, religiosa e demográfica, que poderiam estabelecer diferentes tempos e formas de experimentação da vida dos jovens no pós-guerra (MANNHEIM, 1968). Para Mannheim (1968, p.72), a juventude não poderia ser vista apenas em termos do “desvio” ou “problema social”, mas como uma “reserva de recurso latente que a sociedade pode mobilizar”. E destaca, assim:

[...] a função específica da mocidade é um agente revitalizante; é uma espécie de reserva que só se põe em evidência quando essa revitalização for necessária para ajustamento a circunstâncias em rápida mudança ou completamente novas (MANNHEIM, 1968, p.72).

Tal reflexão, sobretudo, representou um novo modelo teórico para pensar os jovens na Europa e na América Latina, ligado à educação e ao trabalho no pós-guerra. A inovação do ponto de vista sociológico, desta maneira, foi de considerar a juventude e a sociedade, em termos de reciprocidade total. Ou seja, caracterizados como parte do “revezamento geracional”, os jovens seriam, portanto, acionados a partir das necessidades e finalidades de uma dada sociedade. Enquanto grupo etário, os jovens seriam os responsáveis em provocar as mudanças sociais por meio de reformas, ou até mesmo pela revolução (MANNHEIM, 1968).

Na linguagem sociológica de Mannheim, “[...] ser jovem significa, sobretudo, ser um homem marginal, em muitos aspectos um estranho ao grupo” (MANNHEIM, 1968, p. 75). Assim, perante a vertente “geracional”, a juventude passou a ser tematizada não como uma população integrada à tessitura psicológica, econômica e política de sociedades complexas, mas como uma construção social, cultural e política que vivencia as margens sociais. Além disso, os jovens se portam politicamente, de forma jocosa, aos valores do universo considerado adulto. No entanto, quando necessário são acionados como um “recurso” e “força vital”, tanto como processo de continuidade quanto descontinuidades combinadas.

[...] essa posição de estranho é um fator mais importante que a efervescência biológica para explicar a mutabilidade e receptividade, e tende a coincidir com as atitudes de alienígenas de outros grupos e indivíduos que, por outras razões, vivem à margem da sociedade, como classes oprimidas, os intelectuais independentes, os poetas, os artistas etc. Evidentemente essa situação de elemento estranho é somente uma potencialidade [...], depende em grande parte das influências orientadoras e diretoras vindas de fora saber se essa potencialidade será suprimida ou se será mobilizada e integrada num movimento (MANNHEIM, 1968, p. 75-76).

Mas tudo isto aconteceu desde a primeira metade do século XX, em que o Departamento de Sociologia e de Antropologia de Chicago tornou-se uma das principais referências sobre os estudos das culturas urbanas. A partir da segunda metade do século XX, sobre a temática das juventudes destacou-se o trabalho de Parsons (1962), entre eles, *Youth in the context of American Society*. O sociólogo defendeu a emergência de uma juventude urbana a partir do desenvolvimento de um conjunto de padrões de comportamento, em termos geracionais, que eclodiram nos anos de 1960, que envolvia elementos de papéis sexuais, de modos e estilos de vida que se processavam no interior do ambiente escolar (*high school*).

Parsons (1968) descreveu que os jovens das classes médias norte-americanas interagiam com outras culturas geracionais diante do espaço social da rua, a partir do domínio do lazer. Novos constructos estabeleceram a emergência de uma cultura jovem, mas vista como desviante em relação ao universo cultural adulto estabelecido. Além disso, para o sociólogo estadunidense, o desenvolvimento econômico desigual na sociedade capitalista contrastava-se com a baixa escolarização das classes trabalhadoras para o mundo do trabalho, o que passou a ter maiores exigências. Tal discussão afetou o tempo de permanência nas instituições escolares, bem como prolongou a transição dos jovens ao mundo dito adulto e às respectivas responsabilidades. No entanto, passaram a surgir tipos sociais não integrados e considerados desviantes. Para ele, foi a partir do ambiente escolar que se constituiu um universo juvenil produtor de cultura, como modos de agir, valores, representações, códigos de lealdade e regras, relações de solidariedade, produções de sentidos, tensões e conflitos produzidos entre os grupos (*teenagers*), algo que ganhou notoriedade pelos espaços urbanos, por meio do tempo ligado ao lazer.

Para Parsons (1968), a juventude tornou-se um fenômeno moderno e de caráter universalista. O prolongamento do tempo da juventude, como dispositivo de controle, fora

fundamental para adquirir preparo para as atividades urbano-industriais. Além disso, emergiu uma cultura jovem por meio do consumo de bens materiais e simbólicos, ligados ao que passou a ser denominado de indústria cultural e do espetáculo: o cinema, os gêneros musicais, a moda, a mídia e outros que passaram a influenciar os jovens, bem como o surgimento de grupos etários, a partir de gostos comuns pelo espaço urbano. Era a emergência, então, das subculturas. Ou seja, agrupamentos de estilos que ganharam visibilidades a partir do uso de estéticas ligadas a música e portes corporais distintos se movimentavam pelos espaços intersticiais das cidades, por meio do lazer e de alguns ambientes de trabalho (PARSONS, 1968).

Além disso, as subculturas tinham uma função social, como um ritual de passagem para o universo adulto e institucional. Ou seja, um corte geracional que carregava as marcas do sistema de posição social de classe. Parsons (1968) reconheceu que os grupos subculturais, que também eram denominados de bandos, turmas, galeras e gangues, de fato eram expressões de uma “consciência geracional” ampliada em torno de uma cultura jovem, centrada no consumo hedonista por faixa etária e classe social.

As subculturas propagadas pelos meios de comunicação forjaram intenções, portes corporais, atitudes políticas e linguagens sub-reptícias juvenis que ganharam espaços diante dos conflitos intergeracionais por poder. Em geral, parte da produção musical e de eventos festivos tornou-se um dos principais eixos subculturais. Em torno desta produção, emergiram outros eixos, como estúdios de tatuagens, lojas de roupas, musical e de esportes. Toda a produção subcultural era vista como uma cultura das classes trabalhadoras e alternativa disruptiva em relação à cultura parental, assim como de gerações anteriores. Era uma produção cultural, musical e marginal emblemática, que contribuiu para o aparecimento de culturas plásticas, com características étnico-raciais, de classe e localizadas em territórios periféricos estigmatizados, como fora o rock, o hip hop, o reggae, o funk e tantas outras.

James Coleman (1961), Talcott Parsons (1968) e Eisenstadt (1976) foram decisivos para os estudos das juventudes por meio da Escola de Chicago, a partir da segunda metade do século XX, e também influenciaram pesquisadores pela América Latina. Eles consideravam que os grupos juvenis urbanos apresentavam uma função de socialização secundária na estrutura social da juventude, que poderia ser por meio de um determinado estilo subcultural. Ou seja, uma expressão e atitude contrária aos valores e as normas constituídas pelos grupos

geracionais anteriores. Tal estrutura social, quando em desacordo com a sociedade urbano-industrial, poderia converter-se em um risco voltado para comportamentos tidos como desviantes, rebeldes, em especial, a delinquência.

Coleman (1961), ao adensar empiricamente aos estudos de Talcott Parsons, demonstrou que o fenômeno da cultura jovem fora uma fabricação da sociedade urbano-industrial, que utilizou dos meios de comunicação de massa e das técnicas do marketing a partir de interesses econômicos, sociais, culturas e políticos. Contudo, no interior dos grupos, o resultado fora o fenômeno dos processos de identificação e diferenciação entre eles, assim como da cultura parental. Os grupos juvenis se formavam e interagiam pela escola, assim como pelos espaços urbanos, que se aproximavam a partir de uma determinada faixa etária próxima e pela partilha de gostos em comum, como a música. A noção de subcultura, portanto, passou a ser utilizada também para diferenciar grupos de estilo que utilizavam bens materiais, códigos e símbolos de comunicação pelos espaços urbanos para demarcar suas alteridades. Aparecia no debate acadêmico um novo “ethos” por meio de um sistema de valores, uma moral e uma ética relativamente diferenciados da população adulta, tanto em relação ao universo social e cultural, quanto pelo universo político e econômico.

No pós-Segunda Guerra Mundial, a cultura jovem se consolidou perante o modelo de regulação fordista do trabalho e do Estado de Bem-Estar Social. A juventude tornou-se, então, um direito social e jurídico, tanto como período de formação do desenvolvimento humano quanto por ações promovidas pelo Estado, no sentido de garantir o exercício da cidadania e o protagonismo juvenil. Excluídos do sistema produtivo, a juventude tornou-se um direito social e fase da vida vivenciada pelos espaços de saber e da proteção familiar, como afirma Oliveira (2013). No entanto, tal juventude, ao que me parece, está mais direcionada às classes médias e altas das sociedades ocidentais. Os jovens das classes trabalhadoras e suas expressões culturais plásticas ainda eram problematizados, assim, por meio do desvio social ou da delinquência juvenil.

Nos anos de 1960 e 1970, em plena Guerra Fria, emergiu outra categoria para pensar sobre os jovens e as suas expressões culturais ocidentais. Inicialmente, cunhada pelos meios de comunicação, a “contracultura” emergiu como uma crítica aos padrões de consumo do sistema capitalista que se globalizava. Os jovens das classes médias e altas da sociedade norte-americana e inglesa passaram a contestar os valores morais, éticos e estéticos das

gerações, sendo estes aqueles que promoviam guerras, assim como a exploração dos recursos naturais, de forma desenfreada. Houve uma revolução nos modos de agir, de vestir, de consumir, de trabalhar e de se expressar por meio de “comunidades estéticas” ligadas a gêneros musicais. Foi à época da ascensão moderna de uma vida boemia e do movimento hippie, da ampliação do debate sobre os direitos civis da população afro-americana e das mulheres, da discussão sobre sexualidade e da experimentação de substâncias psicoativas que alteravam e ainda alteram os sentidos (MURDOCK, 2014).

Os signos das subculturas passaram a ser mercatizados e impactaram na crise de valores da sociedade urbano-industrial ocidental, que se globalizava. Novas atitudes e portes corporais ganhavam espaço pleno nos lugares de poder. Comunidades estéticas se formavam, principalmente, dentro do sistema societário de posição de classe. A contracultura incorporou as contradições do sistema produtivo capitalista entre o intrageracional, assim como pronunciou novas alternativas de produção e mercantilização do capital, ligado ao lazer e ao entretenimento, por meio de estéticas variadas e dissonantes que, anteriormente, eram vistas como exóticas, subversivas, subterrâneas ou subculturais (MURDOCK, 2014).

Nesse contexto, o conceito de geração ocupou e ocupa um lugar significativo em tal debate, dando sentido a um fenômeno que se refere à experiência histórica compartilhada por um mesmo grupo de idade, perante o conflito com as gerações anteriores. Além disso, as pesquisas sobre identidade que surgiram, com grande potencial analítico, no final dos anos de 1970, possibilitaram a percepção de que determinados ritos de passagem de uma condição considerada juvenil para uma condição considerada adulta, fundiam continuidades e descontinuidades combinadas entre processos históricos e socioculturais, associados à sociedade urbano-industrial (ABRAMS, 1970). Ou seja, os símbolos e os significados em disputa “entre gerações”, possibilitariam a formação de identidades sociais múltiplas, todas em conflitos intergeracionais por poder. A questão das relações de poder entre as gerações se tornou, também, uma questão de identidade coletiva (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021).

Em algumas de suas revisões sistemáticas sobre os estudos das juventudes, Groppo (2009; 2015) explicou que: o conjunto de pesquisas sobre a perspectiva estrutural-funcionalista da Escola de Chicago percebia os jovens a partir de duas dimensões: a do desvio social ou delinquência juvenil, e a do radicalismo político de esquerda, que também era boêmio. A primeira foi historicamente associada ao universo de atos descritos como

criminosos e delinquentes, que tinha como referência as classes menos abastadas, os territórios pobres, degradados e de ocupação étnica. Ou seja, se referiam aos jovens em conflitos com a lei, que dialeticamente são os que mais sofrem com as adversidades das políticas públicas, sejam relativas à educação, ao trabalho, ao lazer, assim como quanto à habitação, ou à saúde. Esta percepção associou o comportamento dos jovens, como as atitudes corporais e visuais ditas desviantes, as subculturas, que passaram também a expressar uma narrativa cultural juvenil, esta em desacordo com as gerações anteriores. A segunda diz respeito aos movimentos expressivos juvenis: tais movimentos emergiram como alternativas de contestações à cultura parental entre e intrageracional, que passou a se globalizar como cultura jovem. Foi esta a época das comunidades estéticas que partilhavam gostos e atitudes corporais, consideradas desviantes em relação às gerações anteriores, a exemplo da universalização do rock e movimentos derivados a partir dele, como o movimento hippie, que surgiu como forma de contestação para as guerras, assim como da exploração dos recursos da natureza. Além disso, em alguma medida foram caracterizados como movimentos políticos de esquerda: a boemia juvenil escolar e universitária das classes médias, chamada de “a contracultura”.

Além disso, Groppo (2015), Feixa e Leccardi (2010) também destacam que a perspectiva geracional, principalmente, a partir de Mannheim, aparecia como alternativa para pensar os jovens, incluindo aí uma aparente unidade enquanto certo conjunto de características. Os estudos geracionais que passaram a tomar como ponto de partida a noção de juventude como fase da vida privilegiavam como objetivo das análises as continuidades e descontinuidades combinadas dos valores de um “ethos” entre as gerações. Os jovens passaram a ser percebidos, também, como uma força latente e recurso vital que poderia ser acionado pela sociedade urbano-industrial. Como destacou Mead (1990), os jovens não vivem apenas problemas relativos a esta fase da vida: eles se inter-relacionam e são sociabilizados no contato intergeracional, responsáveis pelas continuidades e as descontinuidades combinadas do processo produtivo político, social, cultural e econômico, principalmente, para as velhas e as novas gerações.

Mas foi no contexto do Reino Unido que os estudos sobre as juventudes foram impulsionados, assim como o problema central recaiu sobre os jovens das classes trabalhadoras, por meio dos estilos de vida ligados a música. A partir daí, tais estudos se globalizaram e influenciaram pesquisas em rede pelo mundo, inclusive na América Latina.

1.2 - *Cultural Studies* e os estudos das juventudes

No contexto europeu, os estudos sobre as juventudes ligadas às subculturas e às contraculturas passaram pelo processo reflexivo ativado pelo consumo de bens materiais e simbólicos, disponíveis pela sociedade. Ou seja, eram intimamente associados aos processos identitários e distintivos a contrapelo das gerações adultas que vivenciaram a Segunda Guerra Mundial. O *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de Birmingham, na Inglaterra, destacou-se a partir de pesquisas pelas décadas de 1960 e 1970. Os pesquisadores passaram, portanto, a correlacionar a indústria cultural e do espetáculo à experiência e ao consumo dos jovens das classes trabalhadoras britânicas, em ligação com a emergência do que veio a ser denominado de culturas juvenis, que passaram a ser refletidas pela expressão estética dos estilos de vida. Os autores elaboraram uma agenda de estudos que tinha como objetivo a análise do fenômeno de contestação juvenil, como contra-hegemônico, que entendiam estar ocorrendo na Inglaterra do pós-guerra, algo que rapidamente se globalizou.

Ao citar Clarke, Hall, Jefferson e Roberts (2014, p. 61), em *Rituales de Resistence*, dado como Marcon e Almeida Neto (2021, p. 247) destacam que:

A ‘Juventude’ surgiu como categoria na Inglaterra do pós-guerra como uma das mais assombrosas e visíveis manifestações de mudança social do período. A ‘Juventude’ se converteu em um foco para relatórios, legislações e intervenções oficiais. Os guardiões morais da sociedade a qualificaram como problema social, em feito sobre o que ‘deveríamos intervir’.

Para Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson e Roberts (2014, p. 76), desde os anos de 1950, o conceito de juventude emerge como metáfora da mudança social. A ideia de cultura juvenil foi a novidade do pós-guerra. Diante desse processo, eles afirmam que: em primeiro lugar, o período é marcado pela criação de uma cultura de massa; segundo, que alguns aspectos da cultura juvenil pareciam ser o pior efeito dessa cultura de massa; terceiro, que esse processo teria assinalado uma distinção em torno do hiato da experiência com a guerra, pois a juventude da época não vivenciou a guerra, assim como era a responsável por um novo tipo de comportamento; em quarto, que entre os efeitos a respeito de uma determinada cultura

juvenil, parte do processo de escolarização, passou a ser um espaço cada vez mais amplo e formal; quinto, que um leque cada vez mais amplo e complexo de estilos distintivos ligados à música, como o rock, evidenciou a qualquer um que tinha dúvida que se estava diante de uma geração jovem única. Outro fenômeno que se confirmou, segundo Marcon e Almeida Neto (2021, p. 248) ao referenciar John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson e Roberts (2014, p. 78): que as gerações pré-guerra estavam na metade do caminho entre o velho e o novo mundo; “[...] embora a juventude estivesse completa e exclusivamente no novo mundo pós-guerra, revelando um abismo entre as classes do pré-guerra e pós-guerra, que se traduziu em ‘uma brecha’ entre gerações” (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 248).

O sentido de brecha entre gerações possui, assim, relação direta com um vácuo entre modos de ser, de compreender e até se comportar frente ao mundo, a partir de uma descontinuidade entre uma forma precedente e outra posterior de ser. Como descreveu Feixa (2019, p. 11), “[...] a brecha geracional esteve marcada por grandes acontecimentos históricos (guerras e revoltas como a de 1968) ou por rupturas musicais (Elvis, os *Beatles*, os *Sex Pistols*)”. No presente, são as tecnologias da informação e da comunicação digital que fazem este trabalho. Já a ideia de classe dentro do *Cultural Studies* passou a ser diluída durante o período entre guerras, mas ressurgiu nos idos de 1950, com o crescimento da classe média. Assim, esta era uma época do fortalecimento das políticas de cunho “keynesianas”, voltadas para o Estado de Bem-Estar Social, dentro do modelo de produção fordista (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 248-249).

Nesse contexto, foi a juventude quem parecera representar a categoria mais forte de oposição aos poderes hegemônicos, nos anos de 1960. Para Clarke, Hall, Jefferson e Roberts (2014, p. 93), os jovens que eram conhecidos como “[...] os mods, parkers, skinheads e crombies representam, cada qual a sua maneira, um intento de recuperar alguns dos elementos de coesão social destruídos na cultura parental”. Os autores consideraram que, para além de uma consciência de classe, há uma consciência de comunidade, mesmo que imaginada, atravessada pelo caráter jovem geracional e permeada pelas subculturas, o que supõe a preexistência de uma consciência entre as relações de força e poder em disputa, mesmo que haja “[...] problemas para entender de forma precisa como o impacto de certas forças em uma cultura parental se filtra e se experimenta de forma diferente pela juventude” (CLARKE; HALL; JEFFERSON; ROBERTS, 2014, p. 93). Portanto, os jovens mesmo que possam diferir em certos aspectos de sua cultura parental, compartilham outras advindas dela. É um

jogo de referenciais simbólicos entre o tempo da juventude compartilhado com outros grupos sociais, dado o largo tempo vivenciado pela vida comunitária parental, que redimensiona os modos de existência, as experiências e as percepções a respeito do mundo, em contrapelo das referências substancializadas da cultura ou da classe de origem, mesmo que haja disputa (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 249).

Para os autores do *Cultural Studies*, o conceito de “cultura” é também possível de ser associado à noção de “geração”, quando afirmam que entendem como “[...] o modo, as formas pelas quais os grupos ‘manejam’ a matéria prima de sua existência social e material [...]” (CLARKE; HALL; JEFFERSON; ROBERTS, 2014, p. 62). Assim,

[...] a ‘cultura’ de um grupo ou classe é seu modo de vida particular e distintivo, os significados, valores e ideias corporizadas nas instituições, nas relações sociais, nos sistemas de crenças, nos bons costumes, nos usos dos objetos e na vida material (CLARKE; HALL; JEFFERSON; ROBERTS, 2014, p. 63).

Dick Hebdige (2014), outro pesquisador ligado ao *Cultural Studies*, a partir do seu estudo sobre a cultura reggae e rastafari em Londres dos idos de 1970, descreve que, nos subúrbios londrinos, era possível visualizar pelas ruas uma cultura complexa, chegando a ocorrer alguma proximidade entre as expressões plásticas dos rastafaris e dos *skinheads*. Tudo isto acontece por conta das aproximações entre as condições de escassez material vivenciada pelos jovens entre os territórios de habitação, os lugares de encontro, o gosto musical e a condição de marginalidade. Embora para o pesquisador o registro sonoro do reggae encontrasse entre as memórias da cultura plástica africanizada por gerações, a cultura *skinhead* por outras referências pode ser mais associada à classe operária inglesa, o que gerou uma aproximação geracional e uma diferença social étnica entre jovens brancos e negros.

Graham Murdock e Robin McGron (2014) deram continuidade à reflexão sobre a juventude da classe trabalhadora inglesa, no contexto da década de 1970, ao enfatizarem que as imagens construídas de forma histórico-processual sobre os adolescentes e a juventude foram fundamentalmente criações advindas também da classe média vitoriana. Para os autores, em 1918, a faixa etária da escolaridade obrigatória chegou por volta dos quatorze anos de idade na Inglaterra. Assim, as agências sociais buscaram organizar o ócio dos

adolescentes da classe trabalhadora, já que o foco era a classe média, com um discurso de defesa da unidade nacional, pois era o tempo do *boom* do império britânico. A juventude fora se constituindo, desta maneira, como um “tipo social idealizado”. Progressivamente, sendo assim, foi construída uma “imagem da juventude como força de regeneração e renovação” (MURDOCK; MCGRON, 2014, p. 297).

Em outro estudo da década de 1970, intitulado como “*Subcultura: El significado del estilo*”, Dick Hebdige (2004) conceitualiza as subculturas como um estilo de vida que compõe formas e rituais expressivos de grupos juvenis subordinados para com a uma dimensão simbólica da cultura enquanto resistência e valorização do *underground*, do marginal, que são subestimados pela ordem pública hegemônica no sentido do estigma, assim como do desvio em relação a um universo dito adulto hegemônico. Os bens materiais, culturais e simbólicos, quando ressignificados pelos grupos subculturais, tornam-se sinais de identidades que estão sempre em disputa. Ou seja, pode ser o estilo que demarca um determinado território, e/ou agrupamentos juvenis que caminham pelas cidades paramentados. É a partir daí que se processam os estilos: o uso de um tipo de roupa e adereços, o consumo de música, tatuagens, linguagens, gestos corporais, os usos de substâncias psicoativas (que alteram os sentidos), entre outros demarcadores de distinção geracionais que desafiam as regras conscientes e inconscientes de determinada sociedade ou classe. É um processo de estranhamento do outro como igual, o que foi característico da cultura jovem do pós-guerra.

De modo geral, as subculturas passaram a representar imaginários sociais, culturais, étnico-raciais e geracionais em transformação, ao fragmentar os estilos de vida tradicionais no embate com as gerações do pós-guerra, passando a valorizar referências do universo da indústria cultural, assim como do espetáculo por meio do consumo de signos e significados em disputa. Foi igualmente outra via de uso, assim como da apropriação do sentido de cultura e de classe, alimentando outras possibilidades de participação no mundo político e na atuação laboral, diferente das gerações precedentes que se globaliza, a partir de 1968. Tudo isto, portanto, aconteceu por meio da cultura e do entretenimento, pelos veículos de informação, como televisão, rádio e cinema (HALL; JEFFERSON, 2014; CHAMBERS, 2014).

Os estratos sociais progressivos das classes médias incentivaram, incorporaram e exploraram comercialmente os signos das subculturas, como também acabaram emergindo movimentos contraculturais dentro dos interstícios das classes médias, seja por meio de uma

crise de valores e de um “ethos” – algo que impactou em novas atitudes e portes corporais, estes que foram diluídos dentro da noção de culturas juvenis. Os estilos de vida ganhavam expressão social por meio do consumo. Constituída numa posição de privilégio dentro do sistema societário de classe, o movimento da contracultura ocupou, incorporou e expressou as contradições do próprio sistema produtivo entre as gerações - assim como igualmente renunciou novas alternativas de produção e mercantilização do capital ligado ao lazer, à criatividade e a estéticas dissonantes que eram vistas anteriormente como subterrâneas e subversivas.

Em síntese, para os pesquisadores do *Cultural Studies*,

[...] as subculturas da classe trabalhadora são estruturas coletivas claramente articuladas, muitas vezes quase gangues. A contracultura da classe média é mais difusa, menos centrada no grupo, mais individualizada. [...] As subculturas da classe trabalhadora reproduzem uma clara dicotomia entre os aspectos da vida em grupo ainda sob o controle total das instituições dominantes ou "parentais" (família, escola, casa, trabalho) e aqueles ligados ao tempo livre (lazer, associação de grupos de pares). O ambiente de contracultura da classe média mistura e borra as distinções entre tempo e atividades "livres" e "obrigatórias". De fato, distingue-se precisamente pela tentativa de explorar «instituições alternativas» às centrais da cultura dominante: novos padrões de vida, vida familiar, trabalho e até a rejeição das carreiras profissionais. Os jovens da classe média continuam a superar seus pares da classe trabalhadora "no estágio de transição". Frequentemente, os jovens da classe trabalhadora se apropriam do ambiente que os cerca, desenvolvendo diferentes atividades de lazer de acordo com o ambiente dado: a rua, o bairro, o campo de futebol, a praia, as discotecas, os clubes, o cinema, os bares. A juventude de classe média tende a construir enclaves nos interstícios da cultura dominante. Onde o primeiro representa uma apropriação do "gueto", o segundo faz dele um êxodo. No auge da contracultura, nos anos sessenta, as contraculturas de classe média formaram um embrião de 'sociedade alternativa', fornecendo à contracultura uma base institucional subterrânea. Aqui a juventude de cada classe reproduz a posição das classes "parentais" a que pertence. A cultura da classe média pode dar espaço e oportunidade para que partes dela se desfaçam do mainstream. A juventude da classe trabalhadora é persistente e consistentemente estruturada pelo ritmo alternativo dominante entre a noite de sábado e a manhã de segunda-feira (CLARKE; HALL; JEFFERSON; ROBERTS, 2014, p. 122-123).

Assim, a juventude da classe trabalhadora britânica do pós-Segunda Guerra Mundial ficou marcada por um discurso das agências clássicas de poder, assim como sobre um

comportamento de oposição e de desprezo para com a escola. No entanto, eram incorporados outros valores, como as sociabilidades de rua, que envolviam relações interpessoais mediadas pelos grupos de afinidades. Complexos também eram definidos pela idade e particulizados pela partilha de determinado estilo de vida, a contrapelo das gerações anteriores por meio de descontinuidades e continuidades. Ficava exposto, portanto, que as desigualdades dentro de um sistema societário de classe não ofereciam condições semelhantes de acesso, mobilidade social e econômica, seja entre os grupos etários, geracionais, étnico-raciais e as diferenças entre os gêneros.

Para os jovens das classes médias, fica exposto que tiveram a oportunidade de vivenciar o prolongamento do tempo da juventude, seja dentro do sistema societário de classe, ou relativo ao tempo destinado nas instituições educacionais (a escola e a universidade). Da mesma maneira, como também foram identificadas possibilidades da vida produtiva, assim como do trabalho, mercantilizando seus saberes e subjetividades criativas, como no campo das artes e da cultura - forjando carreiras com base em trajetórias mais individualizadas do que coletivas. Por fim, no presente, o universo criativo, artístico, cultural, tecnológico, estético da economia e do trabalho têm acomodado e compartilhado sensibilidades, gostos, valores e toda uma produção idiossincrática, ligada às culturas juvenis. Dada uma alternativa de mercantilização de saberes e subjetividades como forma da busca por autonomia dentro de um sistema de classe e geracional, isto é expresso pelos estilos de vida através de redes de sociabilidades e poder.

1.3 - Juventudes e as gerações globalizadas

Desde o trabalho de Mannheim (1968), na primeira metade do século XX, que se entende que as gerações não emergem da mera cadência temporal estabelecida pelos ritmos biológicos ou demográficos, traduzidos pela idade dos indivíduos. A perspectiva geracional permite ir além da delimitação de grupos etários, como também destaca Margaret Mead (1990), falando sobre a adolescência e os jovens que se inter-relacionam com o universo adulto. Ou seja: eles aprendem e ensinam uns aos outros de modo intergeracional, a depender das condições de classe, social, cultural e demográfica. A leitura geracional se conecta, ao

longo do tempo, nas estruturas sociais, algo que também dialoga com as variações atitudinais e com os portes corporais, que desvelam ao longo do percurso de vida, trajetórias plurais e dinâmicas etárias enquanto ciclos experienciais que se conectam diante de uma “consciência geracional”, que combina entre descotinuidades e continuidades (MEAD, 1990; MANNHEIM, 1968).

Para Mannheim (1968), os grupos etários correspondem as “gerações potenciais” que, quando abaladas por um quadro de profunda desestabilização e transformação social, poderão vir a configurar “gerações efetivas”, quando tocados por uma força disruptiva que pode resultar em padrões comportamentais, estes que vão de encontro daqueles partilhados anteriormente. Por outro lado, como destacado pelos pesquisadores do *Cultural Studies*, pode-se entender que as gerações ganham existência social de fato, quando tais “gerações potenciais” avançam também por meio dos “processos de identificação geracional”. Tais processos, quando globalizados, universalizam certas expressões da cultura de massa, por meio do consumo de signos e significados a disposição. No entanto, as gerações não podem ser consideradas descrições totalizantes e homogêneas, sendo necessário circunscrevê-las na análise (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 252).

Diante dessa discussão emergiram alguns estudos que passaram a tratar os jovens por meio de uma cultura globalizada, principalmente, a partir da ampliação do acesso aos meios de comunicação informatizados, aos bens materiais e simbólicos. Nesse sentido, os jovens foram a primeira população a se globalizar e a viver múltiplas experiências que são, em geral, etiquetadas como cortes geracionais. Entre elas, destacam-se a “geração X”, a “geração Y” e a “geração Z”. Além disto, a “geração @”, a “geração #” ou “geração digital”. Mas, assim, também existem outras denominações. Em grande medida, essas discussões concentraram-se em diferentes vivências e experiências, ancoradas no campo do lazer, do trabalho, da escolarização, do consumo cultural, da indústria cultural e do espetáculo, da estetização dos estilos de vida e, mais fortemente, pelo envolvimento com o mundo informacional, digital e seu alcance global.

Sobre as diversas abordagens a respeito das gerações, destaco que não são estruturas compactas, mas referenciais simbólicos complexos que podem, em alguma medida, traçar processos de identificação entre os grupos etários juvenis, por meio de um guarda-chuva teórico de elementos classificatórios. Em relação à “geração X”, a expressão é utilizada como

referência aos nascidos entre os anos de 1965 e 1981. São indivíduos que se tornaram, assim, adolescentes e jovens frente ao desenvolvimento da microeletrônica, baseados no modelo de produção e do trabalho pós-fordista, como o toyotismo e sua variante *just in time*, bem como com a crise do Estado de Bem-Estar Social nos Estados Unidos e na Europa Ocidental. Eles cresceram lidando com o desenvolvimento dos videogames, da internet e do uso dos computadores, assim como das tecnologias informacionais no trabalho (MELO; FARIAS; LOPES, 2019). Tal desenvolvimento ocorreu de forma desigual entre as nações mais desenvolvidas e aquelas que eram periféricas, como dos países latino-americanos, por exemplo, do Brasil. Essas mudanças afetaram a reestruturação da segurança do emprego, abalando suas autonomias profissionais e econômicas, em relação às gerações do pós-guerra (MELO; FARIAS; LOPES, 2019). Para Feixa (2019, p. 12), esta é a última geração de jovens do século XX, marcados por incertezas e paradoxos de crises ideológicas, assim como do trabalho.

Já a “geração Y” compreende dos nascidos por volta de 1982 e 2000 (MELO; FARIAS; LOPES, 2019). Para Feixa (2019, p. 11), esta é uma geração mais complexa, pois são considerados “residentes digitais” ante a geração precedente, que é vista como de “visitantes digitais”. Esta geração também é designada como “geração *millennials*”, ou igualmente pela “geração milênio”. São jovens, assim, que transformaram a visão sob as tecnologias, experienciando com maior empatia em relação aos “entornos digitais”. Além disso, muitos deles vivenciaram, enquanto jovens, a chegada da *internet* e dos dispositivos móveis, a partir de 2009. A “geração Z” abrange os nascidos entre os anos de 1990 e 1995. Nasceram, desta maneira, diante do desenvolvimento da tecnologia informacional e digital, bem como veículos de informação e de comunicação, como o Google e a criação de perfil no Facebook. São acostumados a “zapear”, assim, entre redes sociais digitais, assim como do controle remoto da televisão de LED, de forma simultânea. Eles podem ser considerados, desta maneira, a primeira geração de “nativos digitais” (SOUZA, 2011).

A noção de “geração @” é amplamente utilizada nos estudos sobre as culturas juvenis e digitais para expressar, em geral, três tendências de mudança entre as gerações:

[...] primeiro, o acesso universal - mesmo que não seja geral - às novas tecnologias da informação e comunicação; em segundo lugar a dissolução das fronteiras tradicionais entre os sexos e gêneros; e, em terceiro lugar o

processo de globalização cultural que acarreta, necessariamente, em novas formas de exclusão social, em escala planetária (FEIXA, 2019, p. 12).

Para Feixa (2019), esta geração é compreendida entre os indivíduos que nasceram entre 1975 a 1985, estes que chegaram à juventude em 2000. Desta maneira, esta é a primeira geração de jovens do século XXI. Eles vivenciaram o desenvolvimento da era digital e das redes sociais. Portanto, amadureceram diante do impacto social, cultural, político e econômico, de uma economia e de vida por meio do acesso às novas tecnologias da informação e da comunicação digital. Já a “geração #”, para Feixa (2019), é composta por indivíduos que nasceram entre 1985 e 1995. Chegaram à juventude por volta de 2010, com a chegada da internet, com os dispositivos móveis. Vivenciaram, enquanto jovens, a consolidação da web social, em particular, assim como do Facebook e das plataformas de microblogs, como o Twitter. São, demasiadamente, produtores de conteúdos do “ciberespaço”. Nesse sentido, explica Feixa (2019, p. 19):

Enquanto a Geração @ experimentou a globalização do espaço mental e social dos jovens, a Geração # está experimentando o recuo para espaços mais próximos e personalizados (para a própria habitação, a esquina, o bairro, a praça ocupada, a entidade local etc.). Não se trata de uma volta aos espaços “cara a cara” tradicionais, mas de uma reconstrução dos espaços sociais em forma híbrida, unindo o local e o global (em forma glocalizada) (FEIXA, 2019, p.19).

Independente das denominações dos cortes geracionais, os indivíduos que nasceram a partir das duas últimas décadas do século XX, vivenciaram o avanço do modelo de produção do capitalismo pós-fordista, como o toyotismo. Ou seja, por meio da microeletrônica, da tecnologia da informação e da comunicação digital, sendo esta que avançou pelo globo pós a queda do Muro de Berlim, fazendo com que se tornassem jovens perante o mundo em “rede e digital”, bem como de um “sistema econômico global digital de redes de fluxos”, no século XXI (CASTELLS, 1999). Podem ser, desta maneira, considerados a primeira “geração digital e globalizada” da América Latina, a depender das contradições sociais de classe, culturais, étnicas e demográficas. Tais características poderiam potencializar a condição diferenciada deles em relação às gerações anteriores no trato com as inovações

tecnológicas, assim como com as situações de crise social, política e econômica do presente, também de um marco potencial em relação às gerações posteriores.

Herdeiros de um mundo em transformação social e cultural das relações de trabalho acabam sendo condicionados a cortes geracionais, assim como do comportamento político e econômico perante as diferenças, sendo traduzidos por meio de experiências mediadas pela tecnologia da informação e da comunicação digital, no ciberespaço. Ou seja, são descritos, em alguns casos, uns como “residentes digitais”, assim como outros “nativos digitais” (FEIXA, 2019). Além disso, estão envolvidos com culturas plásticas que são expressas pelas trocas, pela produção, pela reprodução e pelo consumo de bens materiais e simbólicos, tanto pelo espaço social da rua quanto pelo ciberespaço, ou ambos combinados.

Segundo Marcon e Almeida Neto (2021, p. 253), em relação à “geração digital”,

[...] os estudiosos as definiram como aqueles caracterizados por toda uma conjuntura global de percepção sobre as identidades, a cultura, o consumo, o trabalho e as formas de se estar-juntos mediados pelas tecnologias digitais, passando a descrevê-los como aqueles que foram educados e socializados no mundo digital e que possuem maior destreza no uso das ferramentas da comunicação e da informação em rede.

No geral, por terem chegados à idade da juventude no século XXI, na era da cultura digital e globalizada, são também denominados de “geração digital” (FEIXA, 2019). A base para tal reflexão está fundamentada na emergência de uma sociedade movida pelo uso da tecnologia da informação e da comunicação digital, por meio de equipamentos móveis com acesso à internet. Todavia, a ênfase no digital se aplica às transformações geracionais, por meio do sentido de cultura e de classe analisadas pelos estudiosos do *Cultural Studies*. Aí, pode ser aplicada a noção de “brecha geracional” ao se referirem para a geração do pós-guerra ante a precedente, talvez para a “cultura digital”, como uma definição mais abrangente para se referir à juventude do presente ou não (FEIXA, 2019).

Ainda assim, mesmo que parcialmente, pesa a ideia de que boa parte da juventude está em volta, de algum modo, de uma sociedade conectada, seja por práticas culturais juvenis, ou não, como as globais e homogeneizadas. Por outro lado, há diferentes condições e

possibilidades reais nas formas de acesso às tecnologias e suas múltiplas possibilidades, assim como das limitações de uso - o que pode causar múltiplas disparidades a respeito do seu caráter global e homogeneizador. Neste sentido, Marcon e Almeida Neto (2021, p. 253-254) explicam que, para além disso, “[...] alguns estudiosos têm salientado certa sobreposição geracional quando grupos etários já não correspondem diametralmente ao que se imaginaria como sendo seu acondicionamento geracional”.

As distintas experiências geracionais precisam ser pensadas atravessadas entre múltiplas relações que aproximam e distanciam as gerações, como a classe social, o gênero, as migrações, as religiosidades, os fatores demográficos e as questões étnico-raciais, que revelam diferentes fatores de acesso aos bens materiais e simbólicos, sejam associados à educação, ao trabalho, à renda mensal e ao ócio. São fatores que podem evidenciar fronteiras, contrastes e desigualdades persistentes. As gerações do presente, em certos aspectos, podem ser pensadas por meio de uma perspectiva globalizada, embora a noção de geração não se aplique como uma alternativa totalizante a uma franja etária universal.

Desde a queda do Muro de Berlim, é possível notar que entre as gerações que partilham tal marco simbólico, as sensibilidades vitais não se acomodam para com uma interação única de mundo, por estarem segmentadas em questões de desigualdade e de identidades forjadas entre transversalidades locais. São dinâmicas de trânsito de pessoas, de mercadorias, de capital e de símbolos que aproximam concepções e valores distintos de mundos plurais e híbridos, embora possibilite processos de “sobreposição geracional”, quando diferentes segmentos sociais experimentam suas próprias questões geracionais (FEIXA; LECCARDI, 2010; GROppo, 2015; MARCON; ALMEIDA NETO, 2021).

Desse ponto de vista, como critica Ferreira (2018), certos discursos, que são denominados de “geracionalistas”, estigmatizam, com consequências negativas, alguns agrupamentos de idade, que também se tornaram significantes de discursos políticos de identidade e diferença, entre ser denominado de criança, jovem, adulto e velho. A perspectiva geracional busca, então, localizar os indivíduos dentro de configurações estruturais específicas, como, por exemplo: características econômicas, sociais, culturais e políticas, considerando os processos locais de mudança que permitem observar condições díspares e processuais de socialização, podendo proporcionar novas experiências e moldar subjetividades entre camadas mais jovens da população, em disputa por novos sentidos de

existência e condições materiais. São subjetividades que não assumem, em si, uma mera realidade “transicional” como resultado de um efeito de idade, mas que têm, por vez, a capacidade de serem transportadas ao longo da vida, resultando num “potencial” efeito de geração, analisou Ferreira (2017, p. 20). Portanto, são também expressões de identificação e diferença social, com relação a outras experiências geracionais.

Como destacado por vários cientistas sociais, principalmente, por sociólogos e antropólogos, a juventude foi o primeiro grupo social a globalizar-se, desde a década de 1960, por meio dos elementos estilísticos que foram contemplados pela indústria cultural e do espetáculo. Como diz Feixa (2014, p. 123), os jovens deixaram de responder a referenciais locais ou nacionais, assim como passaram a expressar linguagens universais, “[...] que graças aos meios massivos de comunicação chegaram a todos os rincões do planeta” (FEIXA, 2014, p.123). Embora nem todos os jovens, em termos de classe, faixa etária, gênero, território e outras intersecções, tenham o mesmo tipo de acesso - mesmo perante um fenômeno global tão potente, em termos de conexão, como da disseminação da internet e do digitalismo. Sendo assim, como uma cultura que se dispersa entre o social, a política e os novos fenômenos do capital econômico em rede. Portanto, o processo de globalização não atinge todas as populações e espaços geográficos, de forma homogênea, mesmo que o discurso sugira alcançar.

São diversas e profundas as desigualdades no acesso ao consumo material e simbólico, dadas as diferentes tecnologias e as possibilidades do mundo digital e globalizado, como também as formas de controle, como destacam Duarte (2018) e Marcon (2018b). Isto também pode implicar no reconhecimento identitário geracional dessas formas de compreensão da diferença. No entanto, os conceitos aqui desenhados permitem compreender “experiências comuns” “atravessadas por fronteiras” que podem contribuir com a percepção de como se constituem “sentidos vitais comuns” entre gerações, já que são mobilizados em termos de “identificação geracionais”, que podem ser associados em termos de representação, práticas sociais, comportamentos e relações de poder, entre continuidades e discontinuidades, combinadas de ser ou estar jovem no presente, mas também por meio das relações intergeracionais.

Como diz Pais (1990, p. 156), dentro da corrente geracional,

[...] os signos de continuidade e descontinuidade intergeracional poderão manifestar-se de duas formas: por um lado, na medida em que são alvo de processos de socialização através de instituições sociais específicas, como a família ou a escola, as gerações mais jovens interiorizariam e reproduziriam na sua vivência quotidiana toda uma série de crenças, normas, valores e símbolos próprios das gerações adultas, isto é, todo um conjunto de signos de *continuidade intergeracional*. Por outro lado, e na medida em que essa interiorização de signos não é feita de uma forma nem indiscriminada nem passiva, gerar-se-iam fraccionamentos culturais entre as várias gerações, fraccionamentos esses que teriam a ver, entre outras razões: com a própria consistência da cultura transmitida pelas instituições sociais dominadas pelas gerações mais velhas; com os comportamentos e atitudes do «mundo adulto» tal como são percebidos pelos jovens; e, finalmente, com os próprios processos de transformação social e de integração funcional das várias gerações.

Por fim, é certo que a juventude não pode ser apenas considerada como um rito de passagem para a fase adulta. Este é um período de experimentação, processamento e partilha de gostos, sensibilidades vitais, sociabilidades, portes corporais plásticos e atitudes políticas, que podem se destacar pelo conflito em relação às gerações precedentes e vindouras. Ou seja, o processamento de um corte e uma consciência geracional.

Os jovens também produzem formas alternativas de processos de autonomia que dialogam com o universo do lazer, das novas tecnologias digitais, da indústria cultural e do espetáculo e por meio de estéticas dissonantes que enfatizam culturas e identidades geracionais globalizadas. É idôneo, portanto, pensar nas juventudes por meio de uma perspectiva geracional e global, assim como é também possível perceber os embates do cotidiano por poder, e os jovens como protagonistas. Deste modo, incluem-se as experiências compartilhadas entre uma mesma faixa etária ou uma breja geracional, igualmente ao discurso sobre o revezamento ou uma sobreposição geracional, mesmo que inclua uma aparente unidade enquanto certo conjunto de características sobre ser jovem em uma determinada época, pertencer a uma determinada classe social, étnico-racial, cultura, gênero e território.

De tempos em tempos, a problemática das gerações aparece em processos mais ou menos longos, a partir das experiências sociais, culturais, políticas, demográficas e económicas. Normalmente, em muitos casos, estas são provocadas pelas mudanças radicais no sistema produtivo, no acesso às tecnologias e às políticas públicas (educação, lazer, habitação, saúde e trabalho), bem como no acesso e na relação com o consumo de bens materiais e simbólicos. O olhar administrador das agências sociais reguladoras, portanto,

constitui-se por: a família, a religião, a escola e o Estado, que também desenvolvem mecanismos sociais e políticos, no sentido de regular os corpos jovens diante do mundo do trabalho. Incluindo-se, deste modo, o preparo técnico e educacional, em termos de classe social e cultura, o que possivelmente tem privilegiado as juventudes das classes médias e altas, que passaram a contar com maior tempo para os estudos e para o preparo no ambiente educacional, contribuindo para constituição de uma ideia de geração, mesmo reconhecendo as diferenças entre os jovens.

1.4 - Culturas Juvenis: a influência do *Cultural Studies* nos estudos sobre a(s) juventude(s)

Os críticos aos estudos sobre os jovens, dentro do contexto anglo e norte-americano do pós-guerra, passaram a reavaliar as perspectivas das subculturas, das contraculturas e as suas relações, para com o desvio, por meio de pesquisas em rede que passaram a problematizar a correlação entre jovens, música, lazer, consumo e às identidades, a partir da década de 1980 (FEIXA, 1998; BORELLI; FREIRE FILHO, 2008, CANCLINI; CRUCES; POZO, 2012). Segundo Feixa (2018), o relatório da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) foi publicado em 1983, descrevendo que as abordagens das duas décadas anteriores, com a crise global do petróleo e do Estado de Bem-Estar Social, precisavam adaptar-se às novas realidades enfrentadas por esta população, diante do universo capitalista pós-fordista, que passou a se constituir nos países ocidentais.

Tudo isto era um sinal de que as novas gerações experimentariam uma nova gramática idiossincrática em relação ao mundo do trabalho, das relações socioafetivas, do lazer, das tecnologias e do acesso à educação. As gerações nascidas a partir da década de 1980, portanto, passariam a conviver com um “aumento galopante do desemprego juvenil”, do colapso das ideologias contraculturais, do retorno a certa dependência familiar e do alargamento da noção de ser jovem (REGUILLO, 2005; 2012; FEIXA; NILAN, 2009; FEIXA; NOFRE, 2012; FEIXA, 2018).

Na década posterior, outra voz viria a somar-se aos discursos sobre a categoria de juventudes, aos Estudos Culturais Ibéricos e Latino-Americanos, em conjunto com a do

sociólogo francês Michel Maffesoli (1998), em seu livro: “O tempo das tribos”. Maffesoli (1998) descreveu a emergência de um novo “ethos”, como dos vínculos sociais voltados para as emoções e para os afetos compartilhados coletivamente pelos atores sociais de uma dita pós-modernidade (FEIXA, 2018).

Para o sociólogo, entravam em cena “formas imaginadas de pertença a um determinado lugar” e a “grupos identitários geracionais”, que se reconheciam diante dos outros, por meio do consumo de bens materiais e simbólicos - como da moda e da indústria cultural. O autor denominou, assim, o fenômeno de “tribalismo”. Neste caso, se referia à proliferação das “microculturas juvenis urbanas”, que passaram a emergir através das relações mediadas pela cultura do consumo e das margens contraculturais. São, assim, pequenos grupos socioafetivos defendidos pela estilística de determinados modelos, ou seja, por processos de identificação que passaram a ocupar diferentes territórios urbanos demarcados por signos e significados, estes ligados a gêneros musicais que são ativados por gostos que diferem do mundo dito como “adulto” (MAFFESOLI, 1998).

Conforme analisou Mafessoli (1998), as fronteiras geracionais passaram a ser demarcadas por movimentos estilísticos internos e de oposição ao mundo exterior, acomodando hibridizações e conexões com o mundo global e translocal, através de fluxos e trocas simbólicas, como uma forma de “estar juntos”, em “grupos de afetos”, tanto identitários quanto geracionais. Para Duarte (2018), em relação à América Latina, a perspectiva das tribos urbanas é de origem remota, ligada ao *Cultural Studies*, sendo centrada nas produções de sentidos peculiares juvenis, distanciando-se das visões consideradas adultocêntricas, pendendo a construir um imaginário sociocultural juvenil próprio. No entanto, a análise é focada nas ditas (neo)tribos urbanas, que eram consideradas expressões culturais juvenis subterrâneas. Estas, portanto, tinham como preocupação as sociabilidades e as identidades, por meio do consumo de bens materiais e simbólicos. O efeito foi o de um abismo, principalmente, em relação aos conflitos e às tensões entre as identidades, bem como o protagonismo e o ativismo político das juventudes.

Nesta direção, Guerra e Quintela (2016) perceberam que o conceito de “cena” poderia trazer uma nova dinâmica e mobilidade entre as culturas, assim como influenciar entre as sociabilidades juvenis do contexto urbano. Em particular, no que tange às práticas expressivas de produção, reprodução, trocas, circulação e consumo de determinados gêneros

musicais, por meio de agrupamentos identitários ou comunidades estéticas ligadas à música, que passaram a demarcar lugares de sentidos pelas cidades, a partir da territorialização inscrita pelos estilos de vida. Utilizada como alternativa para sublimar as críticas do conceito de “subcultura”, “contracultura” e “(neo)tribos”, o conceito de cena passou a residir numa capacidade pujante de (re)leitura do espaço urbano enquanto lugar de determinadas práticas culturais, sendo estas aquelas que carregam a marca da distinção estética. São territórios, portanto, delineados pela produção, pela reprodução, pelas trocas culturais e sociais, pela circulação e pelo consumo cultural estetizado e flexível. No entanto, enfrentam-se barreiras invisíveis que podem demarcar, por meio da música, territórios ligados a uma genérica ideia de distinção étnico-racial, de classe e de gênero.

Para Straw (2006), o conceito de “cena musical” está imbricado pela noção de espaço e música, assim como ativado pela produção de sentidos. O fio condutor dessa correlação é representado pela estilística dos processos de identificação, assim como o dos estilos de vida, como prática de produção e consumo de signos, bem como de significados, através de um determinado gênero musical, como demarcador da cena enquanto um território praticado.

Dessa forma, há um conjunto de práticas em volta de gêneros musicais próximos, mas também distintos, que interagem dentro de uma variedade de processos de identificação e diferenciação, por meio do consumo e da circulação de signos e sentidos. O conceito de cena também tem sido confrontado com a dinâmica crescente da interconectividade entre atores sociais e os espaços sociais, tanto aqueles considerados físicos quanto pelos denominados de virtuais, como o ciberespaço, a exemplo do Facebook, do Instagram e o do Youtube, que podem também ser utilizados de forma simultânea. Além disso, o conceito de “cena musical” é apropriado e usado para descrever especificidades estilísticas, como prática de produção, reprodução, circulação e consumo cultural, tudo intrinsecamente ligado à música, à cultura e às artes, enquanto uma cartografia sensorial e socioafetiva, que proporciona a emergência do que parece um paradoxo para as juventudes. Sendo assim, esta é a busca de autonomia por meio de trajetórias voltadas para os estilos de vida, como uma carreira musical. De maneira interligada, isto também envolve os conflitos identitários, como os de classe, o gênero, a geração e as questões étnico-raciais.

Para Cruz (2012), Feixa (2018) e Duarte (2018), sobre a anteriormente citada “América Latina”, as sucessivas intervenções militares entre as décadas de 1970 e 1990, a exemplo do Brasil (1964-1985) e do Chile (1973-1990), provocaram uma intensa crise econômica que avolumou as dívidas externas com prejuízos inflacionários e cambiais aos países, particularmente, em relação ao mundo do trabalho. Desta maneira, isto passou a atingir aos jovens das classes tidas como subalternas, que alcançaram a denominada “maioridade”, a partir da última década do século XX, perante o processo de redemocratização de alguns países da América Latina. A juventude urbana pós-ditadura civil-militar forjou, de forma articulada, ações e produções, tendo como base os movimentos considerados subculturais e contraculturais anglo e norte-americano, que estilizados pela indústria cultural de massa, a exemplo do movimento punk, do movimento hip hop e do movimento hippie, tornaram-se ícones de uma nova geração juvenil e cultural, prioritariamente, como forma de resistência, de ser e estar jovem, em disputa com as agências sociais clássicas de poder (REGUILLO, 2007; FEIXA; NOFRE, 2012; DUARTE, 2018; FEIXA, 2018).

Feixa (2018), em alguns de seus estudos sobre os jovens na Espanha e na América Latina, percebeu que a perspectiva do desvio, que caracterizava o conceito de subcultura e contracultura, não era preciso analiticamente, em relação às juventudes que se constituíram a partir de uma cultura globalizada. Além disso, o termo cultura jovem era demasiadamente genérico, assim como quando era acionado pelos meios de comunicação de massa para demarcar certa homogeneidade interna aos grupos identitários geracionais. Dessa forma, o antropólogo propôs um olhar problematizador sobre as juventudes, a partir dos próprios grupos, por meio de estudos de campo para ouvir os jovens e etnografar as culturas juvenis, as sociabilidades e as práticas por eles associadas (FEIXA; NOFRE, 2012).

Pais (2003), ao pesquisar sobre as juventudes em Portugal, passou a perceber que eles se relacionavam por meio de laços de vizinhança e procedência, como também por meio de características étnico-raciais, assim como por uma memória relativa a um determinado lugar. Além disso, elementos da indústria cultural e do espetáculo passaram a forjar identidades que eram vivenciadas pelo espaço social da rua e pela escola, a partir de bens materiais e simbólicos, como: indumentárias, acessórios, rituais e linguagens correlacionadas a gêneros musicais, que possibilitaram a formação de estilos de vida que se agrupavam em torno de afinidades, demarcando espaços urbanos como de lugares de sentidos, o que ele passou a denominar de culturas juvenis. Para Featherstone (1995), os objetos culturais e

simbólicos, quando ressignificados, alteram práticas que, nesse contexto, poderiam promover outros sentidos numa variedade de combinações improvisadas. Deste modo, estes são contrastados na relação com outros estilos. Assim, as cidades, o mundo urbano e seus equipamentos tornam-se os lugares dos embates entre as culturas jovens.

Dentro dos Estudos Culturais Ibéricos e Latino-Americanos, Pais (2003) sistematizou, em sua crítica, o que considera como duas correntes distintas nos estudos sobre as juventudes. Uma seria a “corrente geracional” - nela, as culturas juvenis são definidas em termos de critérios etários, principalmente, em relação à geração considerada “adulta”. Existe, ainda, um conjunto de características que pode potencializar o fenômeno da geração em si, já que não são atributos homogenizadores, são elementos culturais que processam cortes e uma potencial consciência geracional, que é relacional. O foco da discussão diz respeito às continuidades e descontinuidades de valores, assim como de um “ethos” intergeracional. Para Pais (2003), esta corrente tem um caráter mais funcionalista, que é definido por oposição à cultura dominante das gerações precedentes.

Já na “corrente classista”, Pais (2003, p. 55-56) destaca que a ênfase está na origem social dos diferentes grupos de estilo, em termos de relações de gênero, étnico-racial e de classe. E completa descrevendo que tal corrente seria crítica a qualquer conceito de juventude, mesmo quando entendida como categoria, pois estaria implicada pelas relações de classe, principalmente, como fator dominante. Desta forma, se apresentaria um significado político, o que associa essa corrente ao *Cultural Studies*. Em linhas gerais, se descreve a juventude como “fase da vida”, assim como seus rituais e os estilos de vida que são ligados à música. Além disso, aparecem como uma população com cultura própria, atitudes políticas e portes corporais distintos das gerações anteriores. Ou seja, isto tudo é o contra-hegemônico. O sociólogo explica que, em ambas as correntes, a cultura jovem aparece ligada para com as subculturas, como uma cultura subordinada à outra cultura dominante, por meio do sentido de classe, em acordo ou em desacordo com ela.

Contudo, Pais (2003) propõe outra forma para a problematização das juventudes, por meio das realidades empíricas de cada campo de pesquisa, sem se associar para com uma corrente específica. A partir da observação participante, o sociólogo português destaca a relevância de ouvir os próprios jovens em seus termos, problematizar suas culturas e os sentidos que dão aos espaços. Por meio desta virada analítica, a ênfase dos estudos passou

para as trajetórias de vida, o consumo, a produção idiossincrática de sentidos, as sociabilidades de rua, os lugares de sentidos, o acesso às informações e a ligação aos meios tecnológicos digitais.

De fato, no contexto urbano às culturas juvenis, destacam-se a partir da visualidade composta pelos estilos de vida, pelo consumo de signos e significados dissonantes, pelas práticas de territorialização por meio dos usos e apropriações dos espaços, assim como dos lugares de sentido e dos grupos etários que forjam identidades geracionais, em conflito pelas cidades. Acima disso, várias são as pesquisas, desde o *Cultural Studies*, que passaram a demonstrar que as linguagens musicais também são narrativas que compõem registros sonoros e culturais, transmitidos de geração a geração, como uma memória sobre um determinado passado histórico, que também está imbuído pela tradição, como diria Hobsbawm (1997).

Alguns desses registros, historicamente, são utilizados para significar alteridades, como a cor da pele, a procedência e a origem de determinados indivíduos, que fazem parte de alguns espaços marginalizados das cidades. São signos plurais e hibridizados, mas quando significados coletivamente, tornam-se como uma “comunidade imaginada”, ativada pela cultura e pelas identidades diaspóricas, transmitindo uma cultura da resistência e da afirmação enquanto sujeitos, assim como por suas lutas por direito e reconhecimento. O samba, o hip hop, o funk, o reggae, o kuduro e outras sonoridades musicais carregam consigo tais registros sonoros, estes que podem forjar narrativas identitárias sobre uma “África imaginada”. Além disso, quando apropriados pela indústria cultural e a do espetáculo, que forjam emblemas simbólicos, são ressignificados pelas juventudes, pelos grupos de idade, geracionais e identitários, como de culturas plásticas urbanas, por meio do uso de indumentárias, adornos, inscrições pelo corpo e utensílios que formam portes corporais, estes que expressam atitudes políticas e culturais distintas em relação às gerações de antanho, que se encontram em conflito com outras pelos espaços urbanos. São estas, assim, as culturas juvenis que também são expressas pelos estilos de vida.

Cabe ressaltar que, nos últimos vinte anos, pesquisas com viéses pós-colonial que englobam a África, a América e a Europa, têm dado sinais de que uma série de músicas, ritmos e práticas dançantes plurais e hibridizadas, como a kizomba, o kuduro, o rap, o hip hop, o funk, o samba, o forró, o brega, a salsa e tantas outras que têm se globalizado por meio

das migrações internacionais desde a época do “tráfico transatlântico”⁵, sendo estas algumas daquelas que ocorrem como registros sonoros como dado de memórias que são transmitidas entre as gerações como signos e significados de uma “África imaginada”, que são atualizados e readaptados aos contextos migratórios, demográficos, étnico-raciais e aos recursos materiais e simbólicos a disposição. Além disso, o mundo globalizado pela tecnologia da informação e da comunicação digital em rede, pelo acesso a internet e de uma cultura digital, por meio de plataformas, como o Facebook, o Instagram e o YouTube, têm possibilitado outra forma de trânsito, de circulação, de consumo de signos culturais e simbólicos e da mercantilização deles, bem como de protagonismo juvenil, voltado para os processos de identificação que subvertem, fragmentam e impactam diretamente no combate às dinâmicas de segregação urbana, como o racismo, a pobreza e a violência (MARCON, SEDANO, RAPOSO, 2018a). Algumas dessas expressões plásticas têm possibilitado o surgimento de novas alternativas de empregabilidade e autonomia, frente à histórica precarização do trabalho enfrentada por tal população. Ou seja, que têm contribuído no sentido de “[...] romper com o bloqueio da indústria cultural hegemônica e dos modos de legitimação do consumo e gosto estético [...]”, como destacam Marcon, Sedano e Raposo (2018a, p. 6).

O diagnóstico de toda uma produção idiossincrática protagonizada sempre pelas juventudes de modo intergeracional, por meio do consumo de signos e significados plurais, tem sido demonstrado, como descreve Lipovetski e Serroy (2015), perante o universo do capitalismo transestético ou criativo do século XXI, com a multiplicação de estúdios caseiros e espaços de shows pelas margens das cidades, assim como pelo ciberespaço. As redes sociais digitais têm se transformado em outra forma de empreender, seja na rua ou pelo ciberespaço, demonstrando suas potencialidades como protagonistas. O acesso aos bens materiais e simbólicos tem sido, então, de grande importância para a sistematização de toda uma produção realizada nas margens das cidades por esta população, como composições, músicas, videoclipes, assim como outros produtos disponibilizados pelos ciberespaços: o Instagram, o Facebook, o YouTube, sites, blogs e plataformas de *streaming*. São modos de produção, reprodução, consumo, mercantilização e circulação de bens simbólicos, assim como conhecimentos que tem impactado a indústria cultural e do espetáculo hegemônica, bem como

⁵ Com a pressão da Inglaterra que tinha se industrializado na primeira metade do oitocentos, os navios negreiros que comercializavam homens e mulheres africanos para o trabalho compulsório pelo Atlântico, entre a Europa e a América, passaram a ser perseguidos. No Brasil, a Lei Eusébio de Quirós, aprovada em 1850, proibiu o tráfico negreiro para a nação e fora acompanhada pela Inglaterra e a Corte brasileira. Nesse ínterim, foi deslocada a mão de obra escrava de outras regiões para a capital, o Rio de Janeiro. Adensada também pelas migrações após a aprovação da Lei Áurea, em 1888 (CHALHOUB, 1990).

as trajetórias e as autônomas das juventudes ligadas às classes trabalhadoras, de territórios periféricos e afrodescendentes, por meio dos estilos de vida e das relações de sociabilidades.

1.5 - Aspectos da constituição de um campo: alguns apontamentos sobre os estudos das juventudes no Brasil

Os estudos sobre as juventudes no Brasil e na América Latina são considerados tardios e oscilantes (ALMEIDA, 2009). Os movimentos juvenis europeus e norte-americanos influenciaram as primeiras pesquisas e publicações sobre a temática da América Latina no pós-guerra (BRITO, 1968). No Brasil, apenas com o fortalecimento das Ciências Sociais, a partir de meados do século XX, com o surgimento dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* e os múltiplos centros de estudos, dos quais muitos foram esfacelados com o advento do regime autoritário, entre os anos de 1964 a 1985, que se desenvolveram os estudos sobre a população jovem e de classe média.

Com a expansão do setor industrial no Brasil e por parte da América Latina, entre os anos de 1950 e 1960, fora vivenciada uma sensação de pleno desenvolvimento econômico, por meio de uma nova ordem mundial capitalista. No entanto, vários eram os problemas sociais, políticos e econômicos do território da América Latina em relação à Europa Ocidental e aos Estados Unidos. A situação de desigualdade social era latente. No Brasil, a estrutura espacial e demográfica, com o processo de urbanização e o trabalho assalariado, evidenciaram distinções de acesso abismal entre as classes média e alta, diante das classes trabalhadoras, como o acesso a habitação, a educação, a saúde, ao trabalho e a renda, como explica Tavares (2012).

Madeira (1986) destaca que, em termos educacionais, entre os anos de 1970, mais de 50% da população brasileira na faixa etária de 15 a 24 anos de idade eram analfabetos. 48% da população economicamente ativa urbana encontrava-se na faixa etária, entre os 10 e 17 anos de idade. Existia uma maior frequência de adolescentes e jovens das classes trabalhadoras no mercado de trabalho e informal, ao invés da escola (ALMEIDA, 2009; TAVARES, 2012).

Nesse contexto que surgiu, as pesquisas sobre as juventudes no Brasil, a partir da Escola Paulista de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP), na década de 1960, que tinham como foco das preocupações analíticas sobre o atraso socioeconômico do país, que era relativo ao processo de modernização do sistema capitalista e as dinâmicas econômicas globais, que atingiram os países da América Latina, evidenciando as desigualdades e as tensões entre as classes sociais. Inicialmente, os estudos sobre as juventudes estavam concentrados sobre os grupos etários juvenis, as migrações e a vida escolar, principalmente, perante o espaço urbano e industrializado (TAVARES, 2012).

Nos anos de 1960 e 1970, no contexto dos estudos da Escola Paulista de Ciências Sociais, destacaram-se os trabalhos de Ianni (1968) e Foracchi (1972). Eles passaram a problematizar as juventudes, a partir da perspectiva estrutural-funcionalista da Escola Sociológica de Chicago e o conceito de geração de Karl Mannheim. As pesquisas foram voltadas para os jovens das classes médias e a juventude universitária. A condição de classe permitia aos jovens das classes médias, principalmente, o contato com movimentos sociais e culturais de escala global, como os que ocorriam pela Europa e pelos Estados Unidos. Ambos os sociólogos perceberam que, no Brasil, os movimentos juvenis universitários ligados às classes médias passaram a ocupar o cenário político por meio das lutas pela democratização do país. Ianni (1968) e Foracchi (1972) destacaram o “radicalismo político dos movimentos estudantis” frente à ditadura civil-militar. Além disso, as juventudes das classes médias e altas passavam mais tempo dentro dos espaços de saber, como as universidades, do que propriamente sob a supervisão da agência de poder parental. Foi também, assim, a época dos movimentos de contestação juvenil contra a cultura parental e toda uma estrutura de poder conservadora.

O sociólogo Octávio Ianni (1968) percebeu que existiam certos estereótipos em relação aos jovens das classes trabalhadoras, principalmente, em relação ao fenômeno político. Para eles, os acessos aos bens materiais e simbólicos eram mais escassos, como também o acesso à educação, a saúde, a habitação e ao trabalho com maior potencialidade de renda. Além disso, para Foracchi (1972), entre eles, havia também uma “coexistência entre gerações”, diante do processo de transição para uma determinada vida adulta. E ainda completa destacando que, as gerações mais jovens demonstravam um sentimento de continuidade e descontinuidade aos valores éticos e morais que eram processados de modo

intergeracional. Já entre as classes médias e altas, existia uma maior ambivalência do sentimento de contestação e insatisfação ante as gerações precedentes.

Assim, no Brasil, a juventude passou a ser problematizada como uma categoria social e histórica, para além da delimitação etária. Além disso, os jovens passaram a aparecer no cenário como uma força vital, parte de um recurso latente que poderia ser mobilizado perante os momentos de crise. Os estudos sobre as juventudes, entre as décadas de 1960 e 1970, demonstraram também uma sensível invisibilidade de dinâmicas entre os gêneros, assim como dos conflitos étnico-raciais e distorções de classe e territoriais. Ianni (1968) e Foracchi (1972) consideravam que, os jovens universitários eram “mais politizados”, seja por terem acesso a informações diversificadas, ou devido ao próprio contexto acadêmico, o qual poderia contribuir no sentido de uma reflexão política considerada mais “profunda”, o que era visto, portanto, como mais fragmentado em relação aos jovens das classes trabalhadoras e semialfabetizados.

Com o impacto global gerado pelas guerras, pelo processo de descolonização afro-asiático, a queda do Muro de Berlim e o avanço das tecnologias da informação, irromperam diversos movimentos sociais, culturais, políticos e econômicos ligados aos trabalhadores, aos estudantes, as mulheres, a grupos identitários e étnicos distintos, que passaram a protestar, a reivindicar e a tomar espaços pelas ruas, na maioria, em busca de melhores condições de uma vida digna (HOBBSAWM, 1994). Ecoaram pelo mundo vozes plurais e dissonantes, que passaram a estimular o surgimento de novas agendas sociais e agências, ativadas por estéticas consideradas jovens, que paulatinamente se globalizaram por meio da indústria cultural de massa hegemônica e do acesso aos meios de comunicação, assim como da informação digital.

1.5.1 - Os estudos sobre a categoria juventude(s) no Brasil nas décadas de 1980 a 1990

Abordagens à maneira do *Cultural Studies*, interessadas numa etnografia das subculturas e dos estilos de vida, por meio da partilha de gostos ligados à música, tiveram maior visibilidade no Brasil, a partir das décadas de 1980 e 1990 (ALMEIDA, 2009; SPOSITO, 2010; TAVARES, 2012). Foram pesquisas desenvolvidas no formato de

dissertações e teses, dentro do âmbito da pós-graduação brasileira. Entre elas, destacam-se publicações sobre o movimento punk no Rio de Janeiro (CAIAFA, 1985) e em São Paulo (ABRAMO, 1994), bem como a cultura das festas funk no Rio de Janeiro (VIANNA, 1988). Foram modelos teóricos e metodológicos diferentes das anteriores, que, a priori, contribuíram para a construção de um campo sobre os estudos das juventudes no Brasil.

As contribuições dos estudos em torno do grupo de Gilberto Velho (1990), no Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, são de grande importância para as pesquisas sobre as juventudes no país, a partir das duas últimas décadas do século passado. O principal objetivo era etnografar os estilos de vida e as sociabilidades tecidas pelos espaços intersticiais da urbanização do Rio de Janeiro, seja por meio do consumo de bens materiais, ou de signos e significados dispersos pela cidade. São pesquisas que contribuíram para a formação da lógica de uma “Antropologia das formas urbanas”, segundo Velho (1990).

A partir da década de 1990, há um enfraquecimento dos movimentos universitários. Os estudos sobre os jovens passaram a ser problematizados através de outros olhares, diante dos conflitos identitários e pelas cenas que ganharam contornos pelas cidades. A relação de “juventude e ócio”, assim como de lazer, produção e do consumo de música, bem como o consumo de substâncias psicoativas, de signos e significados da indústria cultural de massa hegemônica, passaram a ser associados às juventudes como culturas juvenis.

O trabalho de Janice Caiafa (1985), orientado por Eduardo Viveiros de Castro no Museu Nacional, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), trouxe à baila a perspectiva etnográfica baseada nas subculturas para a reflexão sobre a juventude brasileira. Foi um trabalho de campo sobre os punks no contexto urbano noturno da Cidade Maravilhosa, como avaliando todos os atores sociais como objeto da reflexão antropológica, voltado para o que Velho (1979; 2007) denomina de “Antropologia das formas urbanas”. Ou seja, a análise e a descrição antropológica dos pormenores dos estilos de vida metropolitanos.

Caiafa (1985) tornou-se, assim, uma das primeiras antropólogas no Brasil a descrever estilos de vida juvenis com o olhar para a perspectiva do “conflito” e da contestação, por meio da resistência social e cultural, principalmente, entre os agrupamentos jovens de “estilos opostos”, que naquele momento demarcavam suas distinções pelo gosto compartilhado por uma determinada estética musical. Neste contraponto, se inclui o uso de bens materiais e simbólicos, como: vestimentas, adornos, insígnias e tatuagens, assim como de outras

linguagens selecionadas pelos grupos etários de estilos, usadas para chocar o universo adulto conservador, como destaca Sposito (2010). O movimento punk, no Brasil, foi rapidamente incorporado ao imaginário social por causa da estética, que logo se globalizou por meio da indústria cultural de massa hegemônica, principalmente, através das bandas que ganharam espaço de poder pelas revistas especializadas de música, manchetes nos jornais, pela televisão e pelos programas de rádio ligados ao movimento do rock, assim como outros similares (CAIAFA, 1985).

O trabalho de Hermano Vianna Júnior (1987) sobre os bailes funk do Rio de Janeiro, foi orientado por Gilberto Velho. A pesquisa buscou descortinar, por meio da etnografia, as festas e os bailes nas favelas. Além disso, o antropólogo buscou destacar o trânsito e a circulação dos MCs e dos DJs pelas festas que ocorriam dentro dos territórios periféricos do Rio de Janeiro, com base na utilização de equipamentos eletrônicos para produzir e reproduzir música. A noção de subcultura foi utilizada, desta maneira, como um sistema complexo de símbolos, por meio de regularidades que estruturavam divergências comportamentais, tudo isto perante uma cultura periférica e preta. Além disso, o antropólogo descreveu trajetórias profissionais de DJs e MCs que buscavam sobreviver da música, da produção, da organização e da realização de bailes funk como uma carreira. Percebe-se, na pesquisa, que vários deles passaram a obter trânsito e circulação por programas de televisão e rádio, já que o estilo funk era uma novidade no país, que rapidamente fora incorporada para com a indústria cultural hegemônica, como modismo em uma cultura de constatação aos valores geracionais patriarcais e sexistas. A mulher preta e o homem preto tornavam-se protagonistas por meio da dança, da produção e da reprodução de música.

Mas foi na década de 1990 que as pesquisas sobre as juventudes e as gerações passaram a combinar múltiplas tendências teóricas e metodológicas. Os trabalhos de pesquisa de Abramo, então, dados como (1992; 1994): “Grupos juvenis nos anos 80 em São Paulo” e “Cenas juvenis”, eram todos vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, de relevante essencialidade no estudo. Eles foram de fundamental importância para a reflexão plural sobre as juventudes e as culturas juvenis, conectadas com discussões transnacionais, entre a Sociologia clássica da Escola de Chicago, a noção sociológica da distinção e do gosto de Bourdieu (2003), com a perspectiva do *Cultural Studies*, com a noção de tribos urbanas de Maffesoli (1998), em diálogo com os trabalhos sobre os jovens no Brasil, em que a socióloga percebeu a emergência de uma cena pública que

redirecionava a condição de ser e estar jovem, cujas identidades eram expressas através de símbolos associados ao consumo de determinados bens materiais e culturais simbólicos, em conflito pelo espaço social da rua no momento do lazer. E completa, assim:

O lazer, para os jovens, aparece como um espaço especialmente importante para o desenvolvimento de relações de sociabilidades, das buscas e experiências através das quais procuram estruturar suas novas referências e identidades individuais e coletivas – é um espaço menos regulado e disciplinado que os da escola, do trabalho e da família. O lazer se constitui também como um campo onde o jovem pode expressar suas aspirações e desejos e *projetar* um outro modo de vida. [...] é uma das dimensões mais significativas da vivência juvenil (ABRAMO, 1994, p. 62).

Abramo (1994) percebeu que as identidades juvenis eram expressas e se proliferavam das periferias ao centro da cidade de São Paulo, por meio do lazer e da diversão, ao anoitecer. Jovens paramentados com *looks*, marcavam certa distinção em relação a outros grupos e aos considerados adultos, trajando indumentárias, cortes de cabelo exóticos, gírias, tatuagens e adornos pelo corpo, principalmente, como forma de demonstrar suas alteridades. Certamente, eles redesenhavam os espaços da cidade a partir de suas estéticas. Eram os denominados punks e os darks. E completa (1994, p. 69),

A participação na vida urbana, os deslocamentos impostos pelas atividades de trabalho e instrução, a busca de diversão para além dos limites do bairro, levaram a um aumento de circulação dos jovens pelos variados espaços da cidade, intensificando bastante a sua exposição pública. A importância da roupa está intimamente vinculada a essa exposição, na medida em que dá visibilidade às identidades sociais (ABRAMO, 1994, p.69).

O acesso ao consumo de bens materiais e simbólicos, o acesso aos meios de comunicação e informação, bem como o aumento da escolarização nas últimas duas décadas do século XX, contribuíram para o surgimento de agrupamentos de estilos de vida e das identidades pelas cidades: praças, becos, ruas, bares e tantos outros espaços intersticiais da vida pública e privada, tornaram-se lugares de sentido. Territórios por onde jovens e adultos se movimentavam e conflitavam por meio do consumo, da produção e da reprodução de

música, assim como se expressavam e se expressam através de suas estéticas visuais, com cortes de cabelo raspado ou moicano, calças jeans estilizadas, jaquetas ou blusas com adereços metálicos; braceletes de pinos e pregos, botas, assim como tatuagens e *piercings* pelos corpos. Estes eram, então, alguns dos emblemas que demarcavam e demarcam as alteridades entre estes agrupamentos de estilos opostos, ditos agressivos em relação aos demais.

Outro conjunto de estudos são as pesquisas antropológicas do NAU (Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo), que têm à frente a coordenação do professor Doutor José Guilherme Cantor Magnani (1992; 2002; 2003, 2005; 2007; 2008; 2012), que desde os últimos anos da década de 1990, vem buscando problematizar as juventudes perante o diálogo com os espaços urbanos, por meio de uma perspectiva “de perto” e “de dentro”, como enfatiza o antropólogo. As principais preocupações dos pesquisadores rondam os quesitos de dar voz aos jovens e etnografar as culturas e os estilos, a partir dos espaços de lazer. Dentro desta lógica, aparecem algumas categorias cartográficas da interpretação sociológica e antropológica, como a noção de “circuito”. Para o estudioso, esta é uma categoria dada por onde existem práticas distintas de lazer e consumo, por meio da oferta de serviços entre equipamentos urbanos e estabelecimentos comerciais, sendo estes que não mantêm uma relação de contiguidade espacial entre si, mas são reconhecidos pelos usuários habituais, em seu conjunto. Nestes espaços, ocorrem sociabilidades por meio de encontros, como igualmente formas alternativas de comunicação e manejos de códigos. São locais que podem ficar em pontos estratégicos das cidades, em que os sujeitos vão para consumir música, dançar, beber, conversar e sociabilizar, como também têm aqueles que circulam por estes espaços, em busca de protagonizar uma carreira musical e artística.

Já a noção de “pedaço”, que é uma categoria nativa da relação das pessoas com um determinado lugar por meio das práticas coletivas de sociabilidades, de habitação, de lazer e que envolvem os laços de vizinhança, origem e procedência. Ou seja, são formas procedimentais e atitudinais dos processos de identificação e das relações de poder, pelas quais “as pessoas se reconhecem diante das diferenças” por meio dos usos semelhantes perante um determinado lugar de sentido. Para ser considerado do pedaço, é preciso estar situado numa rede particular de relações que combinam laços de parentesco, vizinhança, precedência, origem e outras relações de proximidade. Neste contexto, “são as relações de sociabilidades pelo espaço social da rua”, que configuram o universo dos “chegados” e dos

“*brothers*”. Eles exercem linguagem e cultura própria. Ou seja, “quem não é do pedaço não entra e se entrar tem de sair”, porque essa é a regra básica num lugar em que o código fundamental separa os “de dentro” em relação aos “de fora” (MAGNANI, 2003, p. 89-90). Há outras categorias estudadas e orientadas por Magnani no âmbito da pós-graduação em Antropologia e Sociologia da USP, que compõem os estudos sobre as juventudes.

Assim, com a consolidação dos programas de pós-graduação no Brasil e os trabalhos em rede com pesquisadores brasileiros, diante do contexto da América Latina e de países da Europa, a exemplo de Portugal e Espanha, bem como de países da África, a temática das juventudes passou a ser adensada e problematizada, de forma plural. Por meio de relações globais e locais, a juventude tornou-se uma categoria social, cultural e histórica, construída a partir da observação e do diálogo, com os atores sociais que se consideram jovens e os dispositivos políticos que norteiam a política pública para esta população.

1.6 - Estudos sobre culturas juvenis no século XXI

A crise do Estado de Bem-Estar Social, que ocorreu na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, na década de 1970, fora sentida largamente pelas juventudes no Brasil, a partir do final da década de 1990. Entrava em vigor a deterioração das condições de trabalho e a seguridade social, que passou a atingir, principalmente, os indivíduos nascidos a partir das duas últimas décadas do século XX e das gerações intermediárias da população latino-americana. Este fato agravou vários problemas, como a fome, a criminalidade, a violência e a pobreza, que se acentuaram na América Latina. Iniciavam-se, em meados da década de 1990, as políticas neoliberais de privatizações, entre elas, a dos setores movidos à tecnologia e às *commodities*, entre alguns países da América Latina, como o Brasil. Além disso, foi quando se observou um alto índice de desemprego e precarização das relações de trabalho, principalmente, com o impacto da microeletrônica da era pós-fordista, tanto no cotidiano do trabalhador de alguns setores, como na indústria e no setor bancário, que também sofreram com as tercerizações (ALVES, 2004).

A crise no setor trabalhista vem gerando uma onda de restrições de oportunidades aos jovens, o que implica às juventudes das classes trabalhadoras permanecerem em relações precarizadas de trabalho informal, como também diante de uma forte dependência do núcleo familiar, mesmo que para a família não apresente condições socioeconômicas privilegiadas. Tal cenário implica, para esta população jovem, que, em idade limítrofe, entre a adolescência (dos quinze aos dezenove anos de idade) e a juventude (dos dezenove aos vinte e nove anos de idade, aproximadamente), que anteriormente estas adentravam nesta faixa etária no mercado de trabalho, por meio da cultura parental, assim como passavam por processos de aprendizagem técnica, diante da lição diária, dada passagem para adiar a busca pelo mercado de trabalho formal, precarizando sua força de trabalho pela informalidade, algo que compõe as margens sociais do trabalho.

Segundo Valenzuela (2015), ao analisar o “juvenicídio” na América Latina, que têm atingido as populações mais vulneráveis, entre elas, as mulheres, os grupos étnicos, crianças, adolescentes e jovens das classes subalternas, a precarização das relações de trabalho aumentou o índice de insegurança desta população, bem como o acesso à renda, ao consumo, o direito político e social. No entanto, houve maior acesso à educação formal, bem como a ampliação do tempo, voltado para a escolarização desta população, o que também ampliou o tempo das juventudes ante as gerações precedentes.

Como descreveu Abramo (1994), entre as camadas sociais subalternas das cidades brasileiras, das décadas de 1970 e 1980, a maior parte dos jovens trabalhava ou estava em busca de emprego. Inclusive, em grande medida, parte desta inserção que lhes permitiriam viver a condição e o tempo da juventude, pelo acesso à renda. O fenômeno do encurtamento da renda familiar das classes subalternas, devido à suspensão das juventudes ao mercado de trabalho, impactou no consumo das famílias, bem como o acesso a bens materiais e simbólicos ligados nas culturais juvenis. Todavia, houve um maior acesso à educação e ao prolongamento do tempo das juventudes perante as instituições sociais, assim como no campo de disputa por poder.

Além disso, a partir das duas últimas gerações do século passado, que chegaram à juventude no início do século XXI, estas passaram a ser designadas como mais bem preparadas, em termos técnicos e intelectuais, perante as gerações anteriores. Ou seja, a ideia de sobreposição ou superposição geracional, o que implica igualmente no acesso às

tecnologias da informação e da comunicação digital. Tudo isto é voltado para uma cultura globalizada vivenciada em rede, que depende também de distorções do acesso à renda, implicadas pela classe, por questões étnico-raciais, pelo gênero e pela distribuição deste acesso, entre os espaços geográficos mais distantes das relações de poder.

Nesse contexto, vários movimentos culturais juvenis eclodiram e passaram a ter mais visibilidade pelo país, a exemplo da cultura do hip hop, do funk, do reggae e dos movimentos ligados às estéticas do rock (o punk, o hardcore e o metal). Os movimentos culturais juvenis favoreceram a mobilização social e política dos jovens de distintas gerações, principalmente das periferias, que paulatinamente constituíram espaços de singularidades no exercício da formação das identidades pelas cidades (ABRAMO, 1994; SPOSITO, 2010). Ou seja, territórios demarcados por sonoridades distintas, pelas indumentárias, pelo corpo, em termo étnico-racial, pela classe, pelas identidades de gênero, pela história associada ao lugar e linguagens ligadas à música, assim como que para além de se constituírem em alternativas de lazer. Tornavam-se, assim, fundamentais para o protagonismo juvenil entre gerações, tanto como uma forma de se portar politicamente contra visões de mundo conservadoras, quanto à busca de meios alternativos pela autonomia, frente ao contexto das precariedades sofridas por distintas gerações, pela população jovem das classes subalternas.

Dessa forma, há uma concepção de sobreposição ou superposição geracional, a respeito dos indivíduos que nasceram a partir das duas últimas décadas do século XX, ao considerarem-se a hipótese de que são gerações mais bem preparadas, em termos do uso das ferramentas tecnológicas da informação e da comunicação digital. Além disso, tais gerações tiveram a oportunidade de vivenciar políticas públicas que ampliaram o acesso à educação e o preparo para lidar com os conflitos identitários, em favor das diferenças, por terem nascido em pleno desenvolvimento da ampliação do mercado global e de uma cultura digital que ultrapassou as barreiras geográficas, mas que dialoga com as questões locais. Contudo, passaram a vivenciar com maior intensidade a precariedade das relações de trabalho, em conjunto com as políticas de seguridade social, o que implica na autonomia plena desta população, em relação às gerações anteriores.

Pensar mais sobre as juventudes diante da ótica das culturas juvenis e dos estilos de vida, sobretudo, acaba associando aos segmentos sociais subalternizados, os seguintes pontos: as mulheres, aos movimentos étnico-raciais, as culturas periféricas estigmatizadas, as relações

de trabalho precarizadas, assim como contribuindo para uma percepção plural e intergeracional sobre os processos de identificação e as relações de poder perante os embates do cotidiano. Deste modo, inclui-se o trânsito e a circulação de jovens de territórios periféricos, com características étnico-raciais, pelos centros das cidades, seja em busca de trabalho, instrução escolar, consumo, lazer e diversão, movidos por estilos musicais distintos e em conflito, como o funk, o hip hop, o reggae e o rock, bem como outros movimentos ditos como mais tradicionais, como o samba e derivados – que, anteriormente, passaram pelos mesmos processos de estranhamento, negação e invisibilidade. São alternativas de práticas, de usos e de apropriação de espaços pelas cidades, enquanto lugares de sentidos, que redesenham a lógica de alguns territórios pela estética de estilos musicais, que compõem vestimentas, inscrições pelo corpo, adornos e gírias. Deste modo, estas forjam portes e atitudes corporais, cenas e circuitos musicais pelas cidades por meio do consumo e do protagonismo juvenil, existentes em distintas gerações.

Feixa e Nilan (2009) destacam que as culturas juvenis são mundos plurais e híbridos, que cada vez mais são mediadas pela globalização, por meio do acesso às tecnologias da informação e da comunicação digital, bem como o acesso à internet, a bens materiais e simbólicos. Elas processam múltiplas identidades em trânsito, relacionais e contrastivas, por meio do consumo, da produção, da reprodução, da circulação e de trocas simbólicas, principalmente, a partir de determinados gêneros musicais. Além disso, também são forjadas pelos embates das sociabilidades, pelo terreno movediço dos afetos, das identidades, e das precariedades, assim como da percepção dos outros, como iguais e diferentes, que podem se dar pelo campo da memória e das tradições, como também pelo acesso à renda enviesado pela classe. Neste caso, isto acontece pelos conflitos identitários, pela relação com o gênero e com as questões étnico-raciais, bem como outras formas de percepção das alteridades e de modo intergeracional.

Dentro das críticas aos estudos subculturais e das contraculturas, são associadas às noções de desvio como “problema social” ou “revezamento geracional”, bem como a proposta do *Cultural Studies*, que é feita sobre as distinções dos estilos de vida, por meio dos “conflitos geracionais e identitários”, como também sobre as “brechas geracionais”, que possuem relação com estéticas espetacularizadas, por meio do acesso ao consumo de massa entre gerações, emergindo em outros fenômenos sociais, culturais, econômicos e políticos para as discussões e reflexões. Estas, portanto, são aquelas que acontecem sobre a população jovem

do século XXI, como a “sociedade em rede” (CASTELLS, 1999), globalizada por meio do acesso às tecnologias da informação e da comunicação digital, que se popularizou a partir de 2009, com os celulares modelo smartphone, iPhone e internet 3G móvel. Segundo o sociólogo português José Machado Pais (2004; 2005; 2009; 2016), as pesquisas sobre as juventudes necessitam ser contrastadas a partir de múltiplos olhares, de forma interdisciplinar, entre os constructos operacionalizados, por meio do ritmo interior do cotidiano das juventudes do presente. Assim, estas ora podem aparecer como uma função de classe, geracional e análogas, e ora podem aparecer dotadas de produções idiossincráticas distintas, tanto das agências clássicas de poder, como da relação com a tecnologia digital.

Assim, as juventudes precisam ser compreendidas para além de seus rituais de transição, principalmente, dentro da sua prática na vida adulta. Ou seja, para além de uma fase biológica da vida. Este é também um período de produção de sentidos, principalmente, por meio de subjetividades que podem contrastar e se opor ao mundo de produção a sua volta, quando passam a montar novas bases e fluxos de conhecimento divergentes, sendo estes em relação às gerações anteriores. O antropólogo espanhol Carles Feixa (2002; 2006; 2008; 2014; 2018), entre seus estudos, também tem se dedicado para as sociabilidades das populações jovens, tanto por meio da noção das culturas juvenis quanto mediadas pela noção de geração, descrevendo o que as juventudes carregam consigo como referenciais etários e simbólicos diversos, que são contrastantes para além da indústria cultural de massa hegemônica, crivados pelos contatos gloais em volta de um mundo plural e hibridizado. A hibridização seria o processo do diálogo entre o local e o global, “[...] o hegemônico e o subalterno, o centro e a periferia” (FEIXA; NILAN, 2009, p. 14). São as transações performáticas que colocam em evidência culturas distintas, que são assimiladas localmente, expostas num mundo globalizado, tanto pelas migrações internacionais históricas quanto pelos meios tecnológicos com acesso à internet móvel. São relações de poder em disputa por sentidos que carregam consigo subjetividades, como memórias em forma de registros sonoros e estéticos, tanto aqueles que dialogam perante o campo da cultura e das tradições, quanto os que processam identidades opostas às hegemônicas vivenciadas em “comunidades imaginadas”, como a da diáspora africana (HALL, 2003).

Ao dialogar com Martin-Barbero (2008), com Canclini (2011) e com Feixa (2014), Marcon (2018a; 2018b; 2018c) destaca que a juventude foi o primeiro grupo social a se globalizar, desde a década de 1960, por meio das expressões de produção e de consumo

cultural de massas hegemônicas, que estão no cerne de toda a produção de sentidos das culturas juvenis e dos processos de identificação. O acesso a informações e ao manuseio de tecnologias, por parte da “geração digital” (FEIXA, 2014), bem como a experiência juvenil associada ao lazer e as relações de sociabilidades, são acionados pelo gosto e pelos afetos ligados aos espaços de sentido e à música, trazendo empoderamento material e simbólico para as juventudes, desde a última década do século passado, a depender dos conflitos de classe, que contribuíram para a mobilidade desta população pelas cidades, em busca de carreiras alternativas, como do projeto de vida em prol de suas autonomias, frente à insegurança e a precarização das relações de trabalho, que também são vivenciadas pela experiência da partilha de gostos e saberes ancestral.

Os jovens de bairros pobres, periféricos e com características étnico-raciais, com baixa escolaridade e renda familiar, encontram nas artes, na cultura, na música, no esporte e, mais recentemente, pelos meios tecnológicos digitais, possibilidades de lazer e diversão, estas sendo aquelas que podem ter alguma ligação com a oportunidade de geração de renda e autonomia, como ocorre entre os integrantes de movimentos do hip hop, que podem se tornar MCs, DJs, rappers, grafiteiros, ou dançarinos de break. Deste modo, isto também ocorre no movimento do funk, assim como de outras culturas estetizadas por meio da música e de batidas eletrônicas, como o kuduro, que se internacionalizou pelas migrações da afro-europa e pelo ciberespaço, por meio das redes sociais digitais (MARCON; RAPOSO, 2022). Do mesmo modo, isto acontece com o samba e seus derivados, que são estilos que têm se modernizado em conjunto com as juventudes. São todas, assim, expressões culturais plásticas e inovadoras, advindas de memórias que são usadas como registro sonoro de afirmações identitárias do repertório musical da diáspora africana, que tem ganhado maior potencialidade cultural de afirmação e resistência, como também dinamizado renda a partir do fenômeno da digitalização da música, iniciado no século vigente. Esta troca cultural de produção, reprodução e consumo têm oportunizado novos cruzamentos e reinterpretações, por meio da música e da cultura digital, principalmente sobre os processos de identificação que adaptam e atualizam referenciais simbólicos, como um “entrelugar” (BHABHA, 1998), que produzem atores sociais críticos. Deste modo, tudo isto é aplicado em relação às percepções sobre as alteridades e os problemas sociais, de maneira geral, criando uma “consciência geracional” sobre determinadas manifestações e fenômenos divisores do mundo moderno ocidental atual.

1.7 - Juventudes, geração e processos de identificação no mundo globalizado

Durante o século passado, certas manifestações de “consciência geracional” passaram fortemente a se constituir. Por um lado, em virtude dos próprios estudos sobre a noção de infância e adolescência, assim como a transição para a vida adulta, se difundiram as ideias da condição juvenil. Por outro lado, a condição de jovem se deu também por conta das formas de socialização, que se constituíram na vida ocidental moderna, com o serviço militar obrigatório, a escolarização compulsória, bem como as formas de associação juvenis, as relações com o trabalho e com o consumo cultural global, mesmo que segmentado (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 256-257). O diagnóstico da institucionalização da infância, da adolescência e da juventude, por meio das políticas públicas, tornou-se um problema de soluções morais, educativas e obrigatórias, principalmente, sobre tais condições e experiências geracionais sobre o tempo, em termos de etapas da vida. Embora, em alguma medida, também seja atravessado por outras questões, como a classe, o gênero, as religiosidades e a etnicidade (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 257).

Nesse sentido, em alguma medida, a marca temporal da experiência juvenil estaria articulada aos processos identitários (ENNES; MARCON, 2014), principalmente, quando são movidos pela concepção de geração. É necessário, portanto, distinguir entre as concepções de geração que, de um lado, advêm da teoria explicativa baseada em argumentos deterministas, que associam os grupos de idade para com uma condição orgânica marcada por certas experiências temporais, definidas como sucessão de etapas da vida, análogas a sucessão de cronologias históricas. Ou seja, daquelas que, por outro lado, estão amparadas nas percepções de identidades constituídas processualmente, principalmente, pela compreensão social da diacronicidade das experiências vivenciadas, dadas pelos atores sociais jovens e adultos, especialmente, a partir do reconhecimento dessas diferenças produzidas, diante da relação entre eles (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 257).

As dinâmicas da sociedade urbano-industrial e do sistema produtivo capitalista do pós-guerra implicaram, principalmente, em formas alternativas de reconhecimento das alteridades, sob o efeito constitutivo e relacional entre memórias, rituais e práticas sociais estabelecidas. Ao mesmo tempo, tudo isto acontecia sob os efeitos da interação com as transformações culturais, políticas, sociais e econômicas, provocadas perante o sistema

vigente, permitindo observar que as diferenças entre gerações não aparecem do nada, como diria John Clarke (2014). Neste mesmo quesito, a transformação e a reacomodação oferecem, a partir de certo padrão de experiências, a atualização por meio de novas situações e relações, principalmente, por serem também vivenciadas por novos atores sociais, através da cultura material e imaterial que está à disposição. A geração, por um lado, é caracterizadora de certos fenômenos, estes que são contemplados por determinados modos e estilos de vida que compartilham da sensibilidade vital, sendo estas aquelas que aproximam e distanciam grupos etários, em um dado contexto social e territorial - como no caso de expressões plásticas ligadas a gêneros musicais, como o samba, o hip hop, o funk, o reggae e o kuduro. Por outro lado, o aspecto da compreensão das identidades e da consciência que surge por meio de implicações situacionais, relacionais e contrastivas entre os grupos sociais, aderem e se entendem como parte da sua expressão de geração, perante a distinção entre os outros (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 259).

A geração pode, por meio de uma ampla paisagem translocal de modos de sociabilidades, de comportamentos, de rituais e de símbolos vivenciados pelas facetas da vida social, cultural, política e econômica, acionada como marcadora de distinção e de identificação, seja em escalas locais de poder em disputa por sentidos, ou então por situações mais singulares de percepções geracionais, ativadas por segmentos sociais específicos, inclusive quando são territorialmente mais delimitados. As narrativas e os símbolos usados para marcar continuidades e descontinuidades, por meio de referenciais culturais e simbólicos, que em termos geracionais são formas ambivalentes, assim como dimensionam identidades, que podem aparecer e ser delineadas com maior ou menor ênfase, a depender do que estiver em jogo entre os arranjos das relações de poder num dado momento e contexto (MARCON; ALMEIDA NETO, p. 259).

Nesse caso, para a reflexão entre algumas culturas plásticas, isto é algo que se globalizou entre distintas gerações e carrega narrativas como referencial cultural e simbólico, por meio de memórias como registro sonoro de uma cultura africanizada, pela história da diáspora negra que é vivenciada a partir de uma “África imaginada” enquanto comunidade, como diria Bhabha (1998) e Hall (2003), destacando-se a cultura e o estilo hip hop (KITWANA, 2002). Marcon e Almeida Neto (2021, p. 257-258), ao analisarem o livro de Kitwana (2002), “A Geração Hip Hop”, destacam a percepção do autor sobre a juventude negra norte-americana pós-segregação étnico-racial, tratando para com os estudos sobre

referenciais geracionais e identitários, principalmente, a questão do mundo globalizado. Dessa forma, ele explora e descortina novas atitudes, assim como portes corporais sobre o que se denominou como as crenças dos jovens negros norte-americanos, se percebendo a emergência de um novo termo geracional, que foi chamado de “geração hip hop”, como sinônimo de cultura jovem negra. Para ele, o que melhor definia os jovens negros no espaço-tempo das relações de poder era, exatamente, a cadência do hip hop expressa em seus corpos. O autor destaca que, quando foi editor da revista *The Source: the magazine of hip-hop music culture and politics*, começou a utilizar a expressão “geração hip hop” para definir o que chamou de “nossa geração”. Essa ideia foi para diferenciar tal geração de outras, como no caso da definição mais globalizada de “Geração X”. Para Kitwana (2002, p. 13), a “geração hip hop” seria composta por jovens negros nascidos entre 1965-1984. Seria a geração daqueles que nasceram pós-revolução, pelos direitos civis nos Estados Unidos. Ou seja, jovens negros que compreendiam tal experiência no pós-segregação e na era da economia global, mesmo entre a diversidade do gosto, seja pelo entendimento político entre os mais novos e os mais velhos, ou por aquilo que é tratado no hip hop (KITWANA, 2002, p. 14).

São reflexões que permitem, deste modo, pensar a relação entre o hip hop como cultura de expressão afro-americana, que vai para além do consumo de bens simbólicos e materiais, assim como da relação da juventude com o lazer. São afirmações de poder dos negros vivenciados entre gerações, por meio da relação da identidade, cultura e música na busca de um “[...] espaço político, de visibilidade, de oportunidades e de afirmação por direitos civis plenos [...]” (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 258), que se dão num contexto de outros tipos de empoderamentos, “[...] como aqueles da relação entre indivíduo, direitos humanos e economia na era global” (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 258). Além disso, dois fatores são destacados pelo autor, tal qual como dizem Marcon e Almeida Neto (2021, p. 258): 1º) as tensões e os cruzamentos entre os projetos mais politizados do hip hop, em oposição às expressões consideradas mais comerciais e individualistas da cultura hopper; 2º) o movimento globalizador dos modos de fazer e de estar, por meio do estilo hip hop ou de suas influências expressivas, como na forma de produção e nos modos de fazer. Ou seja, de expressar e de consumir música, dança, comportamentos entre os jovens, assim como por meio de signos através de expressões estéticas, de contestação e de busca por visibilidade. Ou seja, são demarcadores de cortes horizontais e verticais do fenômeno geracional e identitário, aplicados sobre o caráter inovador do hip hop como cultura, tanto a partir da distinção etária no que diz respeito às experiências de continuidade e descontinuidade, como

quanto com relação aos seus predecessores, em termos familiares, de amizade ou de localidade. Deste modo, tudo isto é aplicado tanto quanto no que implica estar sob efeito constitutivo de memórias, como registro sonoro da diáspora africana, rituais e práticas sociais estabelecidas. Ao mesmo tempo, é um processo dialógico crivado sobre os efeitos das sociabilidades, da solidariedade e com as transformações culturais, políticas e sociais provocadas pela dinâmica da sociedade industrial e do sistema produtivo econômico em plena readaptação.

Outra cultura e estilopositor para com as identidades hegemônicas e conservadoras do pós-guerra, é o punk. Com princípios éticos e estéticos, como a cultura *DIY* (“*Do It Yourself*”), “faça você mesmo”, este tornou-se uma prática comum entre os grupos juvenis geracionais identitários, bem como ligado ao uso do corpo-imagem, que reinvidica um ser político-expressivo, se tornando uma tática da juventude empoderada, embora tenha sido mais como referencial simbólico do que propriamente material, algo que se repetiu em diferentes contextos - como um fenômeno de protesto de ser e estar das juventudes (FEIXA, 1998). Nesse sentido, explica Marcon e Almeida Neto (2021, p. 260):

O punk pode ser visto como um estilo que rompeu com um modo de ser consumidor e de ser político na cultura de massas do pós-guerra, propondo outro modo de ser jovem como agente socialmente contestador, criativo e participativo, que não coaduna necessariamente com o mundo dos pais. Tais experiências ultrapassaram o território das diferenças entre os estilos, para um plano mais transversal do comportamento geracional, sendo apropriado também por outros estilos de vida juvenis. Referimo-nos aos estilos que buscaram modos de produção autônomos (no que diz respeito à informação e ao consumo cultural), que passaram a reivindicar agências de visibilidade e participação na esfera pública através do comportamento e da linguagem estética, como através do uso de tatuagens, piercings, roupas e indumentárias em geral, além de modos de estar e responder ativamente em termos morais, políticos e econômicos de forma contra-hegemônica (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 260).

O tema das identidades geracionais, que são ativadas por demarcadores simbólicos, ganhou bastante visibilidade entre os estudos sobre os estilos jovens, por meio da estetização do corpo, através dos pesquisadores do *Cultural Studies*. Como explicou Marcon e Almeida Neto (2021, p. 260-261) a partir de Clarke (2014, p. 117):

‘[...] o que cria um estilo é a atividade de estilização’ ou a composição dos objetos e linguagens entre si, como, por exemplo, ‘a vestimenta, a música, o ritual e o jargão’. Ou seja, os objetos e os signos ‘significam apenas porque têm sido tratado, de acordo com o uso social, dentro de códigos culturais de significado que os dão sentido’ (CLARKE, 2014, p. 118).

O que fica perceptível é que, então, entre os processos de identificação geracional há uma “[...] correlação entre o somatório do parental, do vicinal e do segmento social de consumo” (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 261), para além da ênfase dada à cultura de classe, como pensavam os estudiosos do *Cultural Studies*. Neste sentido, existe um jogo de trocas, ressignificação de signos e significados, dado pelas interações e disputas das relações de poder, dentro do contexto urbano. São linguagens forjadas, principalmente, perante gramáticas idiossincráticas, em conflitos mais localizados e globais por bens materiais, denominações, gírias, rituais, territórios, portes corporais e atitudes políticas, sendo estas aquelas que são ativadas para demarcar identidades e diferenças geracionais, locais e globais. Mas que também são significadas e atualizadas, assim, pelas relações intergeracionais.

Nesse contexto, para Ricardo Campos (2010), o “Graffiti” teria se proliferado pelas cidades, principalmente, por ser considerado uma prática cultural que logo se globalizou por ter:

[...] uma linguagem aparentemente universal, presente nos locais mais insuspeitos, funcionando como uma espécie de código translocal dominado por jovens habitando longínquas geografias. Enquanto acto e formato de comunicação simbolizou um idioma novo, na intersecção de desiguais circuitos, códigos e linguagens. O graffiti é, seguramente, o produto de uma geração que cresceu ao lado da televisão e do cinema, leu banda desenhada, domina a lógica publicitária e circula por uma cidade visualmente explosiva (CAMPOS, 2010, p. 127).

O que Ricardo Campos (2010) buscou explicar é, precisamente, que o “Graffiti” é uma linguagem reconhecidamente global entre os jovens, usada como signo de identidade geracional, difundida e praticada pelas juventudes de distintas gerações, pluralizada pelos seus

aspectos estilísticos, sendo estes aqueles que implicam em múltiplas intencionalidades, modos e motivações de suas expressões. Além disso, embora perpassasse as relações de precariedades, o “Graffiti” é uma prática e um signo de uma pluralidade de condições, como também uma expressão vicinal e viral das trajetórias de atores sociais jovens entre gerações.

Portanto, há mais de meio século que as identificações geracionais ativadas e marcadas pelas expressividades estéticas, como daquelas demonstradas pelas pesquisas do *Cultural Studies*, continuam contribuindo para as explicações sobre os fenômenos identitários compartilhados entre grupos etários distintos e globalizados. Contudo, entre as práticas sociais e ativismos do presente, é necessário afinar o olhar para as diferentes formas de expressividade que se revelam perante o modo como os jovens constroem suas marcas geracionais, por meio de novas relações de poder, como o acesso, o uso e o manejo com as tecnologias da informação e da comunicação digital, a partir de suas “agências estetizadas” (MARCON, 2018b). Tal fenômeno que se dá, assim, também pelos conflitos ante ao universo estabelecido, seja das gerações predecessoras, pelas sociabilidades, pelas solidariedades e entre os processos de identificação mediados pelo uso de imagens e do corpo. Ou seja, assim também pelas sonoridades, pelas linguagens, pelos signos - em geral imersos em interações intensas e constantes de *insights* criativos - o que pode ser traduzido pela noção de hiperestetização da vida social do presente, como analisam Lipovetsky e Serroy (2015). São marcas vitais da possibilidade de visibilidade, existência coletiva, reivindicatória e da busca por autonomia entre as juventudes, mas que também pode ser processada pelas relações intergeracionais. Ou seja, neste caso, pela transmissão de saberes ancestrais que demarcam uma cultura da resistência, atualizada e readaptada aos contextos sociais, políticos, econômicos, demográficos e étnicos que são sempre ressignificados pelos jovens entre distintas gerações.

Desta forma, nas Ciências Sociais no Brasil, a população jovem foi pouco estudada antes da década de 1970. Foi dada ênfase, portanto, em recortes sociológicos e antropológicos clássicos, como classe, população indígena, população negra e populações imigrantes, como também aqueles que são inseridos no sistema político, entre os processos econômicos, entre os estudos de comunidades, assim como entre os estudos rurais e urbanos.

Qualquer consciência identitária geracional dificilmente teria se constituído no país antes da institucionalização da obrigatoriedade do serviço militar, da escolarização universal,

da formação das primeiras associações e agremiações estudantis, assim como da amplificação da cultura de massa hegemônica, por meio da indústria radiofônica, da indústria televisiva, da imprensa e do cinema, já que no pós-guerra estas foram englobadas, pelo sentido da indústria cultural e do espetáculo. Haja vista, portanto, que estas afirmações devem ser validadas por estudos historiográficos, dedicados a primeira metade do século XX. As noções de geração e dos processos de identificação, em termos práticos, podem ser parte de um bom caminho para análises e reflexões, assim como para compreender histórico-processualmente como se constituíram as noções de juventudes, de identidade e geração de forma mais densa, a partir de pesquisas documentais, bem como aquelas que são baseadas em trabalhos de campo, como a observação direta e participante, assim como para se constituir corpos de percepções sobre as juventudes e as identidades, de caráter geracional.

Capítulo II

TERRITÓRIOS DO SAMBA: SOCIABILIDADES E RELAÇÕES INTERGERACIONAIS PELA PERIFERIA

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõe uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra (CERTEAU, 1994, p. 171).

Como descreveu Certeau (1994), as cidades são também uma forma de rememorar, representar, exumar, sentir e deslocar-se pelas escrituras invisíveis do tempo. Os espaços de uso coletivo são fundamentais na produção desses mapas mentais e territórios de subjetivação, em que os indivíduos habitam, se expressam, se relacionam, inscrevem, representam e praticam seus processos de identificação e diferença, enquanto atores sociais, que dialogam com práticas e experiências cidadinas diversas perante as alteridades. São dinâmicas que necessitam, portanto, ser observadas e traduzidas sob a perspectiva da produção de seus agentes, principalmente, como fio condutor de várias trajetórias, expressões de ordem individual e coletiva, que são transmitidas entre as gerações.

Neste capítulo, busco analisar e compreender algumas narrativas sobre a territorialização do samba em Aracaju, Sergipe, no Brasil, por meio de práticas e de experiências transmitidas pelas relações intergeracionais, a partir da estética e das sonoridades das “batucadas do samba”, usadas principalmente como repertório musical da diáspora negra e estilo de vida. O foco da análise parte do pressuposto, então, de que sempre são as gerações mais jovens que ressignificam e atualizam os sentidos da cultura, principalmente, como um modo de resistência cultural e de existência social para as gerações vindouras.

Para tal, utilizo da literatura acadêmica disponível, como por fontes documentais, memorialísticas e testemunhais, que narram sobre a formação de alguns territórios periféricos de Aracaju, com características sociais e culturais das populações afrodescendentes, onde parte deles fora segregado no pós-abolição. Além disto, utilizo do recurso metodológico das

entrevistas e das conversas informais, com indivíduos que foram sociabilizados por territórios periféricos, principalmente, no contato com expressões plásticas e sonoras ligadas ao que os interlocutores desta pesquisa denominam de “batucadas do samba”, reconhecidas entre a primeira e a segunda metade do século XX.

As expressões plásticas do cotidiano dos trabalhadores, em geral, são vistas como narrativas e representações negligenciadas, como um movimento que se contrapõe ao olhar racionalizador e estratégico, carregado de referencial político e social mobilizador das diferenças. Diante desse jogo de poder e referenciais simbólicos, é necessário olhar por lentes que possibilitem descrever e (des)normatizar as diferenças, dadas como expressões sociais e culturais que apenas se desviam do padrão normatizado. Para evitar algumas armadilhas sobre a territorialização dos bairros de Aracaju, trago aqui os nomes de algumas localidades que mais aparecem no contexto da urbanização da cidade, principalmente, a partir das narrativas dos interlocutores desta pesquisa que denominam como a “área do samba” local. Além disso, apresento também sua relação com a literatura disponível sobre o samba e sonoridades consideradas similares, bem como as sociabilidades perante a formação de uma determinada periferia - com características étnico-raciais que emergiram durante o pós-abolição.

No primeiro momento, a discussão gira em torno de caracterizar a formação de territorialidades por meio de práticas culturais, afro-religiosas e de sociabilidades que podem caracterizar certo ethos de empoderamento social, cultural, simbólico e de material de registro das batucadas do samba, usado como sonoridade e dado de memórias de repertórios musicais da ancestralidade africana em Aracaju. No segundo momento, busco demonstrar aspectos diacrônicos da constituição do samba como um gênero musical, mas com características de uma cultura periférica e musical afrodescendente, que fora cooptada pela então indústria fonográfica e radiofônica, conhecida desde a primeira metade do século XX. Contudo, no pós-guerra esta fora transformada na indústria de massa hegemônica, também denominada de indústria cultural e do espetáculo. No terceiro e último momento, a discussão gira, portanto, em torno da denominada “área do samba” local, assim como sendo reconhecida a importância do Bairro Siqueira Campos, como território ancorado para os fluxos e para a circulação do samba, prioritariamente, como modo e estilo de vida intergeracional.

2.1 - Na periferia de Aracaju: lazer, diversão e sociabilidades pela área do samba

A experiência urbana da formação dos territórios da capital sergipana aconteceu após a mudança da colonial São Cristóvão para Aracaju, que nasceu a partir de um discurso modernizador em 17 de março de 1855, por meio de uma cidade-porto, que fora projetada pela lógica da engenharia urbana europeia da segunda metade do século XIX, tendo como referencial Paris de Haussmann, que era um modelo de cidade segregacionista. Sendo assim, se entende que buscou higienizar os espaços urbanos a partir da separação de classe, da origem étnico-racial, das religiosidades, das culturas e de todo um sistema de lazer, assim como das diversões, das sociabilidades, do trabalho, da educação e da habitação. Os territórios que foram se constituindo por parte da zona central, pela zona norte e pela zona oeste de Aracaju, foram parte do projeto urbano da capital denominado de “Quadrado de Pirro”, formando a primeira experiência “centro-periferia” da cidade (SANTOS, 2007; SANTOS, 2014). O “Quadrado de Pirro” compreendia o Centro Histórico da Cidade de Aracaju, dentro das proximidades do Rio Sergipe, entre a atual Praça General Valadão, a Praça Fausto Cardoso e a Praça Olímpio Campos. Além disso, havia uma estrutura urbana ortogonal de 32 quadras simétricas, que previa uma extensão em direção à zona norte, à zona oeste e à zona sul, a partir da atual Praça Fausto Cardoso, como explica Santos (2007, p. 64).

Aracaju tornou-se uma cidade atrativa para as migrações, principalmente, pela necessidade de mão de obra para a construção da nova urbe e de habitantes que buscavam melhores condições de uma vida digna. Mas fora no pós-abolição que o quantitativo da população das capitais aumentou, devido à liberdade da população negra e o fenômeno do banditismo social, da seca e do estado de pobreza, que se encontrava, principalmente, pelas regiões interioranas do Brasil. Sendo assim, as pessoas passaram a buscar pelas capitais do país, por trabalho e melhores condições de vida (DANTAS, 2004). Além disso, parte das populações afrodescendentes migrava em busca de reencontrar e reativar laços familiares, que foram separados durante a lógica da mercantilização da população negra no período escravocrata, bem como se desvencilhar das marcas da vida de cativo, assim como reconstruir a vida em outros lugares e em novos termos (DOMINGUES; NUNES; SOUZA, 2022).

Com o aumento da densidade demográfica, os territórios foram se constituindo fora

do “Quadrado de Pirro”, por parte da zona central, pela zona norte e pela zona oeste, que anteriormente eram desconhecidos pelas autoridades locais, adensados por populações advindas do campo, pobres e afro-brasileiros que migraram de regiões interioranas de Sergipe, de Alagoas e da Bahia para Aracaju. Assim, formavam pela cidade territorialidades precarizadas, degradadas e que emergiram de forma informal, com habitações autoconstruídas e com características étnico-raciais. Eram espacialidades de difícil acesso e distantes dos olhares estratégicos, administrador e coercitivo das autoridades públicas, entre dunas e picos de areia, regiões pantanosas, de charcos e alagados. Os considerados brancos e com melhores condições de vida foram se estabelecendo pela região projetada e pelos arrabaldes, que foram se consolidando por meio de obras públicas e privadas pela zona sul, abaixo do “Carro Quebrado”, atual Bairro São José, em que existia uma área de mangue e alagados (PORTO, 2003; SANTANA, 2011).

Conforme descreveu Nicolau Sevcenko (2012, p. 27):

No afã do esforço modernizador, as novas elites se empenhavam em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos da gestão social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos. [...] Era como se a instauração do novo regime implacasse pelo mesmo ato o cancelamento de toda a herança do passado histórico do país e pela mera reforma institucional ele tivesse fixado um nexco co-extensivo com a cultura e a sociedade das potências industrializadas.

Nesses territórios precarizados, degradados e informais também surgiram tipos sociais considerados como subversivos, malandros e vadios. Além de alternativas de trabalho, religiosidades, formas de lazer, de diversão, de sociabilidades, de solidariedades e culturas estigmatizadas perante a lógica dita civilizadora a moda europeia, eles carregavam a marca da distinção de classe e cultural, que vinha de populações étnicas subalternizadas, que eram estigmatizadas, vigiadas, punidas pelas autoridades e pela elite local. Como destaca Santos (2007; SANTOS, 2014), esta era a “cidade da desordem”, em que expressões culturais plásticas e sonoras africanizadas, como as “batucadas do samba”, a capoeira, o “rala coxa”, as religiões afro-brasileiras - o candomblé, o toré e a umbanda -, a prostituição e tantas outras foram segregadas por meio de legislações, como dos Códigos de Posturas (SANTANA,

2011). Tais expressões culturais passaram a ter significado, atualizados como um referencial simbólico e dado de memórias do passado da diáspora negra, assim como de um movimento de resistência cultural e pela existência social transmitida pelas relações intergeracionais ao longo dos séculos.

Já a “cidade da ordem”, portanto, fora formada pela área traçada pelo “Quadrado de Pirro”, em que passou a existir o comércio formal, os prédios da administração pública e as residências dos mais abastados, que avançaram por parte da zona sul da cidade (SANTOS, 2007; 2014). Para além deste binômio, no entanto, o que ocorria, devido ao monitoramento e punição aos corpos, as culturas, as sociabilidades, ao lazer, a diversão, as religiosidades e as habitações da população afrodescendente e pobre, fora uma invenção social alternativa sobreposta ao modelo e às normas sociais, políticas e econômicas, aquele que era oficialmente posto pela lógica do ordenamento urbano e eugenístico, imposto pela elite urbana e dita republicana, que assumiu o poder no pós-abolição (MARCON, 2008).

Uma das primeiras experiências de segregação social, cultural, religiosa, sonora e étnico-racial em Aracaju que se têm notícias, remonta ao então “Morro do Bomfim” (parte do atual Bairro Centro) e o “Curral” (parte do atual Bairro Getúlio Vargas). São experiências, portanto, descritas pelo pensamento geográfico, historiográfico e memorialístico local, que surgiu diante da transferência da capital como uma contradição do pensamento moderno, visto como utópico, da construção do Centro Comercial e Histórico da Cidade (DINIZ, 1963; PORTO, 2003; 2014; SANTANA, 2011; SANTOS, 2017).

O Morro do Bomfim fora, então, um território complexo que emergiu por volta de 1870, local em que os trabalhadores pobres, pretos e os migrantes que foram trabalhar na cidade, passaram a habitar, devido ao valor venal da terra. No início, era um reduto negro e afro-religioso, localizado entre a atual Rua Divina Pastora, a Rua Lagarto, a Rua Apulcro Mota, e as avenidas Carlos Burlamarqui e a Mamede Paes Mendonça, entrecruzando a Rua Siriri e a Rua Simão Dias, em direção a Avenida Pedro Calazans, para a zona oeste (SANTANA, 2011; SANTANA, 2017). A partir deste momento, se formou um território da boemia, com bares e prostíbulos que funcionavam ao som das batucadas, do rala-coxa e de outras sonoridades que eram consideradas relacionadas com tudo que era dançante. Já o Curral, que ficava na baixada da Avenida Pedro Calazans, ficava bem na localização em que se encontravam as mulheres consideradas mais “maltratadas” pela vida de prostituição, assim

como as famílias humildes de baixa renda, que viviam em péssimas condições de vida. Lá também existiam terreiros afro-religiosos. Mas ambas as regiões ficaram conhecidas pelas narrativas memorialísticas e pelas fontes documentais, como o reduto do baixo meretrício, da balbúrdia e da algazarra, como descreveu o memorialista e jornalista Murillo Melins (2015).

Segundo Barros e Santos (2021, p. 2003-204), portanto:

Embora o Bomfim fosse malvisto pelas autoridades e pela imprensa, que o descrevia como local da balbúrdia, da algazarra e do batuque, não deixou de ser, por isso, menos frequentado. No espaço constituído como ‘a zona quente do comércio sexual de Aracaju’, não faltava diversão; distante do olhar repressor do Estado, um público variado tinha acesso à diversão. A propósito, essa clientela era composta por operários que vinham dos bairros adjacentes, como o Aribé (atual Siqueira Campos), o bairro Industrial e os homens vindos do mar que ancoravam no Porto da cidade.

O poeta Freire Ribeiro (1949), que vivenciou o cotidiano e o “bota-abaixo” do Curral e do Morro do Bomfim, eternizou em seu livro “Curral” - uma novela-poema - suas memórias entre amores e dissabores sobre a vida. Nele, descreveu a trajetória da prostituta Bartíria, que fora no final da vida habitar o Curral, na zona do baixo meretrício, local em que fora também empurrada e segregada a população pobre, que eram descendentes dos escravos alforriados, os adeptos das religiões afro-brasileiras e os trabalhadores em geral. No livro, então, é possível visualizar uma representação de parte da vida cotidiana de habitantes da localidade, consideradas “as prostitutas”. Assim, diz o poeta:

As que chegaram da cidade, as que tiveram cartazes no ‘5 de Julho’ ‘Brama’, na ‘Petisqueira’. As desvalidas que a sociedade esqueceu, depois de atirá-las à rua. Maria, Amélia, Zefinha, buscaram o Curral, deixaram o Bomfim. O ‘Curral’ ... Um verso que Dante esqueceu de escrever nas páginas do seu ‘Inferno’. O inferno de Aracaju, o Curral. Ali, naquele quadrado de casas miseráveis, de mocambos escuros fincados na terra, vive e se é que vive, a borra da humanidade que ficou no fundo da vida. Mocambos mal-assombrados, de ventos uivantes como lobos famintos. Ventos que vem da outra vida assoprados pelas bocas da morte. Lágrimas e beijos, beijos e lágrimas, gemidos longos que o silêncio estrangula. E na noite sem paz para os que vivem no Curral infeliz. Candeeiros com língua de fumo e fogo cauterizando o barro das paredes sem reboco, iluminando com uma luz de agonia a tragédia das almas. Curral, porto das que vão partir para os reinos da Morte, cais sem retorno, rima de um poema de sangue. Abrigo temporário

das galeras desarvoradas do amor. Lenço das grandes lágrimas dos olhos da suprema tristeza. Maria, Amélia, Zefinha... fome sem pão, desesperança, agonia. Nomes sem eco ante a surdez dos ouvidos felizes. Curral, cemitério de sombras vias de onde a Morte, com longas mãos piedosas leva para o Cambuí o farrapo silencioso das que amaram, sofreram e morreram sem luz (FREIREI RIBEIRO, 1949, p. 68-69).

Com o bota-abaixo do Morro do Bomfim e do Curral, a partir das obras públicas de urbanização iniciadas na década de 1920, parte da população que foi expulsa das localidades correu em direção à zona norte e à zona oeste de Aracaju, levando consigo todo um referencial cultural, religioso, simbólico e material de empoderamento (PASSOS, 2009; SANTANA, 2011). Eram populações afrodescendentes, pobres e afro-religiosas que transitavam e habitavam em territórios degradados, precarizados e que emergiam de forma informal, autoconstruídos longe dos olhares controladores e punitivos do poder público, que tudo buscava branquear e homogeneizar em nome de uma nova ordem civilizatória, aurida pela centralização de ter uma vida urbano-industrial.

O historiador Cleber Santana (2011), a partir de relatórios dos diários dos guardas de quarteirões, identificou no Morro do Bomfim e no Curral, que ocorriam vários eventos festivos ao som das batucadas do samba e do rala-coxa, por volta dos idos de 1920 a meados de 1930. Eram eventos, de modo geral, festivos proibidos e realizados em bares improvisados, que aconteciam também em casas de palha, taipa e barro batido, sem autorização para o funcionamento. No entanto, entre as táticas usadas pelos praticantes, uma delas era destacar que, na maioria das vezes, estava sendo realizado um ritual afro-religioso, que naquele momento era mais bem visto do que as festas ativadas pelas sonoridades das batucadas. Os eventos festivos ao som das batucadas eram proibidos, vigiados e regulados pelas autoridades locais, assim como autuados com base nas posturas municipais. Eram considerados, assim, atos turbulentos, regados a bebidas alcóolicas e danças sensuais, por meio das quais homens e mulheres se entrelaçavam e executavam coreografias voluptuosas. Eram sonoridades e culturas, símbolos do passado escravocrata, que precisavam ser auridas perante aos novos ares, considerados modernos e urbano-industriais, passando a estruturar a então ordem republicana.

Deste modo, a literatura acadêmica e as fontes documentais deixam a entender que fora pelo território do então “Bairro Vermelho” que as festas, o lazer e a diversão ativadas

pelas sonoridades das batucadas do samba e do rala-coxa se sedimentaram, proliferando pela cidade. Eram ritmos e batidas dançantes, entoadas por meio de rimas e transmitidas de geração a geração pelo espaço urbano, como registro sonoro dado de memórias de uma “África imaginada” e diaspórica, vivenciados em comunidade pelas relações intergeracionais, por volta do início do século XX.

Era, então, um território complexo, que entre seus mitos fundacionais, descreve que pelo Bairro Vermelho existia uma comunidade nativa, que ficava distante do centro do poder administrador e coercitivo, numa região pantanosa, com charcos, alagados e mata (MELINS, 2015; GRAÇA, 2021). A literatura acadêmica aponta que fora um arrabalde rural, em que se estabeleceu, pela zona oeste, uma população afrodescendente, pobre e trabalhadora, em que migraram de regiões interioranas de Sergipe, de Alagoas e da Bahia, em busca de melhores condições de uma vida digna no pós-abolição (SANTANA, 2011). É possível, também, que parte da população do então Morro do Bomfim e do Curral tenha buscado abrigo pelo território, principalmente, quando se iniciaram as obras do bota-abaixo das localidades. Contudo, o Bairro Vermelho logo passou a ser reconhecido como “lugar da macumbaria”, em que viviam e se estabeleceram populações afro-religiosas.

Mas fora por volta de 1914, com a instalação das “Oficinas da Leste”, que pertenciam para com a Viação Férrea Federal Leste Brasileira, em que os trens e os vagões da viação férrea eram levados para reparos no final de linha para as populações suburbanas, principalmente, em que a história da localidade passou a sofrer outras dinâmicas (GRAÇAS, 2021). Pelos idos de 1920, em volta das Oficinas da Leste passou a ocorrer uma feira que chamou a atenção da administração municipal, quando a localidade passara a ser denominada informalmente de “Bairro das Oficinas” (ALMEIDA NETO, 2012). A partir deste momento, então, foi descrito pela literatura acadêmica todo um enredo narrativo de perseguições para com um conjunto de sonoridades, lazer, diversões, culturas e das religiões afro-brasileiras pelo território. Era a busca da normatização, da organização e do disciplinamento da população, assim como do território que ocorreu paulatinamente por meio dos Códigos de Posturas.

O memorialista da “Aracaju, pitoresca e lendária”, Murillo Melins (2015), narra de forma romantizada outro mito de fundação do bairro, enquanto território que passou a ser organizado pelo poder público e denominado de Aribé. Segundo o memorialista, esta fora

uma homenagem à trabalhadora Maria Aribé:

Lá, naquele matagal sem fim, estava fincada ao chão a grotesca vivenda de Maria Aribé. [...] Maria Aribé explorava a indústria de cerâmica empregando a melhor matéria-prima dos barrancões do Bairro Vermelho. Tornara-se conhecidíssima pelo esmero e boa qualidade das panelas, aquidas [alguidas], moringas etc., da sua aprimorada fabricação (MELINS, 2015, p. 136).

Data desta época, então, estudos topográficos desenvolvidos pela Intendência Municipal de Adolfo Espinheira (1923-1925), que enviou o topógrafo Basílio Peralva para o território conhecido pelas sonoridades das batucadas e dos cultos afro-religiosos. Havia, também, pelo Aribé, o primeiro movimento espírita kardecista de Aracaju, que tinha à frente um dos trabalhadores da Viação Férrea Federal Leste Brasileira, conhecido como irmão Fêgo⁶ (MATOS, 2017; GRAÇA, 2021). Freitas (1999) e Porto (2003) destacam que, em 1923, a administração municipal havia elaborado um projeto com ruas e avenidas, principalmente, com 15 metros de largura, ao invés dos 13 metros e 20 centímetros vigentes no resto da cidade (PORTO, 2003, p. 69). A municipalidade adotou, então, nas vias públicas, os nomes dos Estados e capitais brasileiras. Em algumas ruas e avenidas, posteriormente, ilustres habitantes da localidade e políticos foram homenageados. O bairro passou, então, a ser denominado oficialmente de Aribé.

A historiografia sobre o bairro descreve que o Aribé nunca fora homogêneo em sua ocupação espacial e étnica. Fora habitado, então, por pessoas que não tinham condições de residir pela região projetada da nova capital. Assim, passaram a viver as margens da cidade, em regiões que eram descritas pelas autoridades da época, como espaços da desordem, em que a população pobre, nativos e alforriados - descendentes de negros que foram escravizados no Brasil -, passaram a residir no pós-abolição (FREITAS, 1999). Além disto, fora por tal espaço, principalmente, a partir dos terreiros das religiões afrobrasileiras, que tinham várias práticas e expressões culturais plásticas e sonoras, transmitidas pelo contato entre as gerações.

⁶ O Centro Espírito Humildade, que tinha à frente o operário da Viação Férrea Federal Leste Brasileira, Elphego Nazário Gomes, também conhecido como Santinho do Aribé, fora fundado em 14 de outubro de 1937. Posteriormente, após o falecimento do irmão Fêgo, foi oficializado como Grupo Espírita Irmão Fêgo e localiza-se na Rua Vereador João Claro, número 261. O grupo desde a sua fundação trabalha em prol da doutrina espírita kardecista e no auxílio a população carente, tanto da localidade como de fora. Também contribuiu com a educação e a saúde dos habitantes do Siqueira Campos e adjacências até por volta da década de 1990 (MATOS, 2017).

Eram também espaços de sociabilidades e de solidariedades, que acolhiam as populações afrodescendentes, pobres e migrantes, que buscavam melhores condições de vida e que objetivavam dividir ou perpetuar suas experiências religiosas, culturais e sonoras musicais advindas de outros contextos sociais, culturais e demográficos.

As fontes apontam que o Aribé tinha uma topografia complexa, assim como no passado fora o maior bairro, em termos populacional e territorial da capital (ALMEIDA NETO, 2012). O ponto basilar da localidade, provavelmente, como aponta uma matéria de jornal, era a partir de uma faixa de terra que dimensionava um território da zona central em direção à zona oeste, assim como o:

[...] Curral, [...] um local onde as prostitutas doentes terminavam seus dias de forma melancólica. A área se localizava onde hoje existe a bifurcação das ruas Riachão a Avenida Sete de Setembro, antiga Rua Bonfim. Mais adiante só havia mato, não existia moradia e somente a partir de 1928 veio a se ter notícias de surgimento de alguns casebres. Era o início, não propriamente dito, do bairro Siqueira Campos, mas do Aribé. O trabalho pioneiro dos devastadores que decidiram avançar para o lado oeste da cidade valeu consideravelmente para o crescimento de Aracaju. Muitos deles foram índios, pessoas ligadas ao candomblé ou os operários da fábrica de pratos rasos [...] ⁷.

O adensamento populacional do território e da faceta das sociabilidades, por meio do lazer, da diversão e dos cultos afro-religiosos, passou a chamar as atenções do poder público e da imprensa para a importância do Aribé na vida pública da cidade. Em matéria do Jornal Correio de Aracaju de 1927, o articulista descreve sobre os esforços do major Carlos Correia, no sentido de pressionar o poder público a respeito da importância do Aribé para as regiões suburbanas. Desde a implantação das “Oficinas da Leste”, a localidade passou a ter uma vida própria, associada aos habitantes trabalhadores da capital. A partir daí, as festas e as festividades da localidade tornaram-se uma alternativa de sociabilização, lazer e diversão para a população pobre, preta e suburbana da cidade, o que dinamizou toda a história do bairro. Assim, diz a matéria:

⁷ MENDONÇA, Valéria. De “Curral” a portão da cidade. In: **Jornal da Cidade**. Aracaju; 31/03/1998. Acervo: SEPLAN.

Realizar-se-ão com brilho, este anno, as festas natalinas no bairro de Aribé. A Comissão promotora desses festejos conseguiu iluminação electrica, ficando assim a pracinha das oficinas completamente ás claras. A animação é crescente naquele bairro, em que os seus habitantes á frente do prestigioso chefe major Carlos Correia não tem poupado esforços, no sentido da organização das festas natalinas que se prolongarão até o dia de Reis. Vai ser um ponto de concentração dos subúrbios próximos, ocorrendo ao Aribé todos os que desejam compartilhar das alegrias do povo daquela zona. Haverá missa de gallo, como ainda vários brinquedos entre os quais uma animada “Kermesse”, cujo resultado reverterá em benefício da S.O. Defensora dos Operários⁸.

Contudo, no cerne de políticas intervencionistas, que ocorreram pelo Brasil, a partir do Governo Provisório de Getúlio Vargas, que em 05 de janeiro de 1931, por assinatura do intendente municipal Camilo de Calazans, fez com que o Aribé fosse chamado oficialmente de Bairro Siqueira Campos. Para Porto (2003), a nova denominação foi uma homenagem ao tenente Antonio de Siqueira Campos, um dos revolucionários do levante do Forte de Copacaba, em 1922, no Rio de Janeiro. Porém, o bairro continua conhecido pelas gerações mais jovens pela denominação identitária Aribé, como uma espécie de sentimento romântico e de resistência às políticas públicas, que objetivam silenciar, limpar e apagar expressões culturais plásticas ou identitárias, principalmente, entre territórios subalternizados e populações étnico-raciais. Como diz Certeau (1994), os usuários habituais das cidades, e, principalmente, das periferias, invertem a ordem pública disciplinar e se apropriam dos espaços coletivos por meio de outra ótica, como da linguagem sub-reptícia do cotidiano, especialmente, como um contrapoder.

A expressão Aribé ainda perpetua o imaginário social e cultural, seja entre gerações de aracajuanos que reconhecem o Bairro Siqueira Campos pela denominação identitária Aribé, ou por gerações do entreguerras que cresceram entre alguns bairros da zona central, da zona norte e da zona oeste, que têm fronteiras com o Siqueira Campos e destacam que são do Aribé. Ou seja, há uma narrativa e expressão identitária sobre o pertencimento a um determinado território, além de um sentimento romântico sobre o bairro, de resistência às políticas públicas que buscam limpar da memória e da história das expressões culturais de populações étnicas subalternizadas. A população que fora habitar o Aribé era de trabalhadores que mercantilizavam sua força produtiva a partir de gêneros alimentícios, bem como tinham

⁸ “As Festas Natalinas no Aribé”. In: **Jornal Correio de Aracaju**. 23/12/1927. p, 01. Acervo: Arquivo Público Cidade de Aracaju, APCA.

aqueles que buscavam qualquer tipo de trabalho para se manter e os que foram incorporados ao trabalho operário fábri e urbano da capital. Fora, portanto, uma característica da população que habitava a “cidade da desordem” (SANTOS, 2007 e 2014).

Segundo uma depoente, lá por volta de 1924, quando ela veio de Laranjeiras com os pais para residir no Aribé, destaca que

[...] o lugar só tinha gente pobre, preta e interiorana. Era um matagal sem fim, com algumas lagoas e muito bicho pelas ruas de areia, barro e mato. Era o lugar da macumbaria, dos *rende-vous* - casa de mulher à toa - e de um povo trabalhador. Eu trabalhava lá fábrica, na Sergipe Industrial. No começo a gente saía daqui do Aribé em grupo e ia lá para o Bairro Industrial a pé, para trabalhar. O lazer e a diversão eram por meio das batucadas que viravam a noite. Era fogo cruzado, porque tinha de um lado a outro das ruas. Aqui as batucadas do samba que era forte e tinha gente que ganhava uns trocados tocando e cantando. Tinha festa em tudo que era casa e nos bares, mas o forte mesmo era nos terreiros. Mas era proibido. Os xangôs daqui foram desaparecendo mais, quando chegou o monsenhor João Moreira Lima por aqui. Acho que lá por volta de 1940. Eu sei que alguns foram para o “Alto da Pindaíba”, onde “Judas perdeu as botas”, o atual Bairro América e teve quem foi para o “Anipum”, atual Bairro Santos Dumont. Era tudo lugar rural e perigoso naquela época. Ele não gostava das festas das batucadas e do povo de santo. Era uma perseguição só. Mas era assim que a gente se divertia. Hoje todo mundo chama de samba, né! Uma coisa que ainda não morreu aqui no Siqueira Campos é o samba. Este é coisa nossa⁹.

A literatura acadêmica sobre as sonoridades com características africanizadas coloca as batucadas do samba dentro de um conjunto de expressões culturais plásticas e sonoras, principalmente, que compõem os repertórios musicais da diáspora africana. São expressões culturais perpetuadas e transformadas perante os contatos socioculturais que acontecem pelos espaços urbanos, principalmente, a partir dos terreiros afro-religiosos e pelas festas nas casas da população negra - que migravam pelas cidades em busca de melhores condições de vida, de reatar laços familiares e de difundir a cultura, em conjunto com as religiões africanizadas, por volta da primeira metade do século XX (SODRÉ, 1998). No entanto, o contexto de perseguições a tais expressões culturais, sonoras e religiosas, do povo afrodiaspórico, contribuiu para a segregação delas em determinados territórios degradados, precarizados e com características étnico-raciais, emergindo, se consolidando e transmitindo, de geração a

⁹ Entrevista concedida ao autor por dona Zunária Coelho Ribeiro, aposentada, 86 anos de idade, em 15/07/2010.

geração, por territórios periféricos.

Segundo Petrônio Domingues (2019, p. 125), em matéria do Correio de Aracaju de 24 de maio de 1934, intitulada “Os candomblés”, dizia que:

Há uns dez anos, mais ou menos, os “macumbeiros”, inveterados na prática dos ritos africanos, deturpados pelos nacionais, reuniam-se, aos domingos, no bairro do Aribé, sob o patrocínio do cafuzo Daniel. Para ali, aos domingos, logo cedo, iam os simpatizantes da “pajelança” e deixavam-se ficar, até altas horas da noite. Gente simples, homens de primitiva educação, mocinhas crédulas na esperança de um casamento, casais de vida doméstica atribulada, negociantes às portas da falência, marmanjos de desejos cupidosos, cidadãos da alta sociedade à cata de preza fácil aos seus instintos sexuais, rapazes de imprensa em busca de sensacionalismo, todos corriam à “cova” do astuto Daniel. O patusco “pai de santo” ia, assim, aos poucos, colhendo dos pacóvios, por entrada na “sala dos sacrifícios”, o necessário para ir ao Mercado abastar-se do sustento. Foram-se abrindo, depois, em vários pontos da cidade, os tais “torés”, sucursais do “estabelecimento” do esperto Daniel.

No entanto, como destaca Domingues (2019, p. 125), embora o texto indique que o “cafuso Daniel” tenha desempenhado um papel de primazia como sacerdote afro-religioso pelo Aribé e seus cultos, já que as festas e festividades também chegaram a expressar algum tipo de reconhecimento de evento social entre distintos perfis de classe social, étnico-racial e de gênero, não há relatos “[...] que ele tenha aberto ‘sucursais’ de seu terreiro em vários pontos da cidade’, nem que tenha se locupletado explorando os ‘parcívios’”. Pelo contrário, parece que ele “[...] não soube aproveitar dos recursos sociais e simbólicos advindos da atividade religiosa”. E completa que ele “[...] teria enfrentado dificuldades financeiras, o que lhe obrigou a transferir o seu terreiro para a Lagoa de Jabotiana, um lugar distante do perímetro urbano de Aracaju” (DOMINGUES, 2019, p. 125-126). De fato, a reportagem buscou explorar, de forma depreciativa, o trabalho do sacerdote e sua religião, o que fora prática comum no pós-abolição sobre as expressões culturais, sonoras, estéticas, o lazer, a diversão e as religiões ligadas à população negra.

Sobre tal contexto, a interlocutora dona Maria dos Santos, conhecida como “Maria Pretinha”, correlaciona a sua trajetória de vida a uma das facetas do cotidiano do Siqueira Campos e suas caminhadas sistemáticas por alguns dos territórios periféricos que foram se

constituindo pela cidade. Nascida em 1924, no alto dos seus oitenta e seis anos de idade, dona Maria descreve que convivia com a mãe, com a avó materna e outros familiares em Laranjeiras, numa situação de extrema pobreza. O pai tinha deixado a família para conviver com outra mulher em Aracaju. A renda familiar estava associada ao trabalho doméstico, principalmente, lavando roupas para outras famílias. Assim, aos quinze anos de idade, aproximadamente, decidiu deixar aquela situação de miserabilidade herdada da escravidão, vivenciada pelas narrativas e no contato com a sua avó materna, migrando para Aracaju em busca do pai e de uma vida melhor, assim como nunca mais regressou ou buscou seus familiares em Laranjeiras¹⁰.

Ao chegar à Aracaju, por volta de 1939, tinha notícias que seu pai habitava no Aribé, momento em que o encontrou com outra mulher e filhos. Como não conseguiu o afeto do pai, montou barraco na localidade, que até hoje é sua residência, na Rua Santa Catarina, e passou a trabalhar na feira e em casa de família. De imediato, teceu relações com outras pessoas que também habitavam nas proximidades, em casas de barro, taipa e palha. Eram negros que vieram de regiões interioranas em busca de melhores condições de vida e se instalaram pela região, devido as “Oficinas da Leste”, em busca de trabalho. Eles contavam com a solidariedade do povo do xangô que habitava pela localidade, o que era considerado por dona Maria “[...] um alento para poder se alimentar, tomar banho e proteção, pelo medo da marginalidade”¹¹. Existia uma rede de proteção e solidariedade que tinha como lugar central os terreiros das religiões da diáspora negra, bem como as sonoridades das batucadas como expressão do lazer e da diversão, como uma forma de revigorar-se e nutrir forças para o trabalho, no dia seguinte. Dessa forma, explica dona Maria Pretinha:

Quando eu cheguei ao Aribé, ainda era mocinha, mas já era muito esperta e sabia me virar. Logo conseguir trabalho e montei meu barraco, aqui mesmo onde moro. Eu tive a ajuda do povo de santo, do pessoal do xangô. Aqui tinha muto xangô e eles ajudavam quem precisava. A gente que é preto tem que ajudar ao nosso povo, né! Trabalhei em casa de família e na feira. Depois eu fui trabalhar lá na Sergipe Industrial, eu fui operária e aprendi muito lá e me aposentei como operária. As festas daqui do Siqueira o forte mesmo eram as batucadas, que hoje todo mundo chama de samba. Tinha muita batucada nos terreiros porque lá que era a diversão daqui naquela época. Tinha também as festas na casa do povo, mas era mais escondido porque as batucadas eram proibidas. Tinha também nos bares, mas eu não ia

¹⁰ Entrevista concedida ao autor por dona Maria dos Santos, aposentada, 86 anos de idade, em 18/11/2010.

¹¹ Idem.

não porque era mais coisa de mulher à toa. Tinha também as festas nos arraiais que os vizinhos se juntavam para organizar na rua, que eram as festas de rala coxa. Todo ano tinham arraiais pelo bairro e alguns eram bem famosos. O povo daqui sabia se divertir, mas era um povo trabalhador. Depois chegou os clubes e lá tinha muita festa boa, era mais organizado e não tinha mais perseguição as nossas festas. Mas eu sempre fui católica! Quando chegou o monsenhor João Moreira Lima aqui no Aribé, o povo do xangô não teve mais paz¹².

No Aribé, dona Maria vivenciou o aflorar das sonoridades das batucadas, assim como os cultos e rituais das religiões afro-brasileiras que eram perseguidos por meio das batidas policiais em cumprimento de legislações implementadas pelas autoridades públicas, que tinham como objetivo desestabilizar, fragmentar e acabar com o lazer, a diversão, as sociabilidades e o conforto espiritual de tal população, que, no entanto, têm conseguido transmitir e atualizar signos e significados de uma cultura ancestral transatlântica, assim como das identidades diaspóricas de uma “África imaginada” que é repassada para as gerações vindouras. Segundo dona Maria, “[...] o povo de santo do Aribé, correu para o Bairro América e o Santos Dumont [...]”¹³ e outros bairros da zona oeste, da zona central e da zona norte, assim como “[...] levou com ele suas religiões [...]”¹⁴, devido às perseguições e as obras de modernização, que foram edificadas pela localidade, tornando o Bairro Siqueira Campos um território incipientemente urbanizado, por volta da década de 1940. E completa, assim:

[...] pelo Siqueira ficaram as batucadas do samba e o rala coxa, que aqui virou uma tradição. Tem até hoje a cavalgada do Aribé no período junino, que é o forró, né! Porque aqui tinha muita gente que criava cavalo, boi, bode e outros animais. Tinha muito sítio de frutas. Tinha muita batucada pelas casas, pela praça, pelas ruas, pelas festas, pelos bares e depois teve muita batucada pelos clubes dos trabalhadores, que era do povo preto, como o Flamengo Circulista. Mas também eu sei que tinha batucada pelo Bairro América, pelo Santos Dumont, pelo Mercado Central, pelo Dezoito do Forte, pelo Curral (parte do atual Bairro Getúlio Vargas) e a Baixa Fria (parte do atual Bairro Getúlio Vargas e parte do atual Bairro Pereira Lobo) e pela brenhas do Bairro Industrial. Era por onde eu andava mais porque tinha amigos. Eu não parava não, fiquei foi para o caritó. Quando eu chegava à batucada com minha saia longa e o tamanco de madeira, ia logo era para a roda. Segurava a saia para rodar e dançar. Dançava sozinha e com os rapazes. Mas era tudo no respeito. A iluminação ainda era no candeeiro.

¹² Idem.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

Quando veio os clubes já existia iluminação elétrica¹⁵.

Com as perseguições as religiões afro-brasileiras e as punições aos divertimentos e ao lazer embalados pelas sonoridades ligadas a população afrodescendente que ocorriam mais fortemente, até por volta do início da década de 1940, houve um movimento tentacular para além do Bairro Siqueira Campos, que contribuiu também para a formação de outros territórios pela zona oeste, pela zona norte e parte da zona central de Aracaju, que paulatinamente foram habitados, em parte, por uma população afro-religiosa, preta, pobre e trabalhadora, que buscavam regiões distantes daquelas que estavam sendo urbanizadas pelo poder público. Já os eventos festivos que ocorriam ritmados pelas sonoridades das batucadas eram sublimados como ritos e rituais das religiões afrodiaspóricas, por onde os tocadores, os dançarinos, aqueles que rimavam, entoavam e todos que praticavam se escondiam, pois eram perseguidos pelos guardas que faziam as rondas pelos quarteirões, que autuavam os praticantes por meio do Código de Posturas. Neste contexto, houve um movimento inverso, os ritos e os rituais das religiões africanizadas deixaram de ser mais bem vistos do que as sonoridades, as danças e todo um enredo cultural, social, material e simbólico das batucadas do samba. O samba passou, paulatinamente, a ritmar o cotidiano do trabalhador, da população afrodescendente, pobre e periférica dos espaços urbano-industriais, fora a época da transformação dele em um gênero musical.

As políticas intervencionistas e de urbanização realizadas pelas capitais do Brasil a partir dos idos de 1920, que tinham como objetivo aurir a sociedade, a cultura e o trabalhador, por meio de um novo ethos social, cultural, simbólico, estético, material e econômico, movido pela organização do tempo e do estilo de vida moderno urbano-industrial, principalmente, também, definido pela moda europeia, contribuiu para a manutenção, a difusão, a ressignificação e a atualização do ethos ancestral das culturas, assim como das identidades africanizadas, que foram desbravar e habitar novos territórios mais isolados, consequentemente, em relação aos espaços que foram paulatinamente urbanizados. Na capital dos sergipanos fora, por meio de tais políticas, a partir do Governo Estadual de Maurício Graccho Cardoso (1922-1926), que Aracaju passou a ganhar uma áurea moderna. Este governo representou, assim, um ideário de modernidade no Estado. Ele foi responsável por iniciar um período de construções de prédios e vias públicas, assim como de reforma

¹⁵ Idem.

educacional e urbana (GOIS, 2019, p. 34).

Tal governo buscou conectar a região central e planejada da capital aos territórios que anteriormente eram considerados rurais, desordenados e degradados pela lógica do poder público, que emergiram de forma informal e racializados. Eram espacialidades habitadas por uma população pobre, trabalhadora e afrodescendente, que migrara do campo para a capital, e encorpora a mão de obra operária fabril e urbana da cidade. No entanto, fora uma reforma urbana segregacionista que buscou empurrar e emparedar tal população, exatamente para determinados territórios localizados às margens da cidade, o que também sedimentou e ampliou as ações dos terreiros das religiões afro-brasileiras. Em conjunto, isto acompanhou toda a cultura, as sociabilidades, as solidariedades, as expressões sonoras e estéticas, que também passaram por eles e tinham como principais atores sociais o povo da diáspora negra. Ou seja, foi uma estratégia política de limpeza social do Centro Comercial e Histórico de Aracaju, assim como de outras áreas projetadas que se expandiram para a zona sul, em que o valor fundiário da terra era mais elevado.

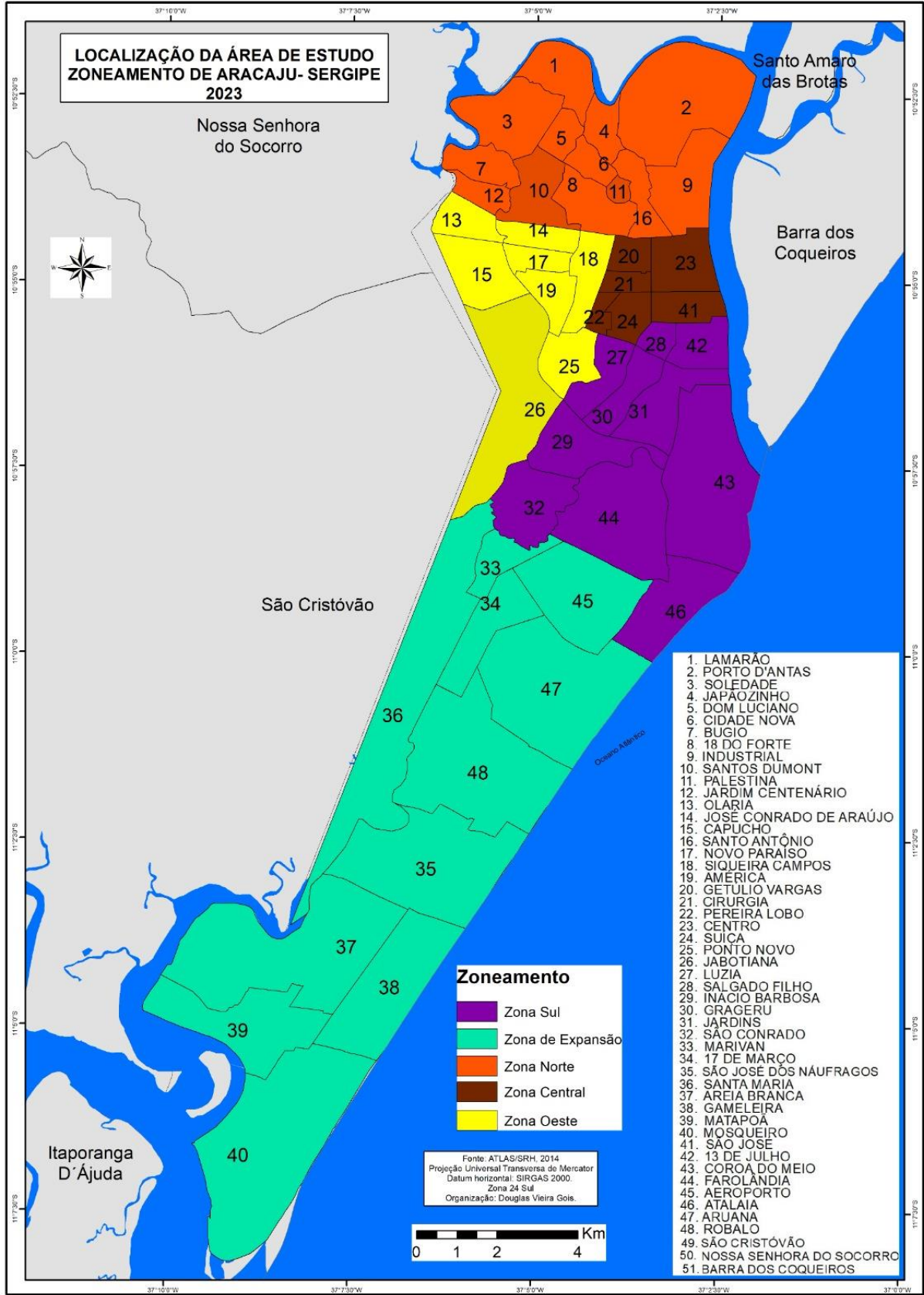
A edificação da segunda cadeia pública da capital, a Penitenciária Modelo de Aracaju, em 1926, surgiu como alternativa de retirar a antiga prisão da região central, exatamente projetada para levá-la para a zona oeste, numa região rural e próxima ao Aribé. O local escolhido fora um território alto, entre dunas e picos de areia, no “Alto da Pindaíba”, dentro da região do Capucho. Posteriormente, parte do território em volta da Penitenciária passou a abrigar os familiares dos presos, além de uma população rural, de negros e afro-religiosos, que passaram a residir pela localidade. Muitos fugiam das perseguições religiosas e buscavam habitar localidades mais distantes do centro do poder, assim como das autoridades punitivas. Fora também um movimento de pessoas que saíram do Bairro Siqueira Campos, à medida que a localidade passava por um processo de urbanização e limpeza social. Dessa forma, surgiu o Bairro América, território em que se tornou um reduto das práticas e das expressões culturais plásticas, sonoras e religiosas, todas ligadas ao povo afro-brasileiro - como o candomblé e as batucadas do samba (GOIS, 2019, p. 34-52).

Santana (2011) e Gois (2019) analisaram e descreveram, a partir de relatórios dos diários dos guardas de quarteirões e de processos crimes, que por volta da década de 1930, ocorreram algumas batidas policiais e prisões, através de denúncias. Pela região do Bairro América, ocorriam festas pelos terreiros, em bares improvisados, assim como em residências,

lugar em que homens e mulheres bebiam, tocavam instrumentos percussivos, entoavam e dançavam ao som das batucadas. Ou seja, a partir dos idos de 1930, aconteceram pelo território algumas políticas de sistematização, organização e monitoramento sobre as práticas, as culturas, ao lazer, ao divertimento, as religiões afro-brasileiras e as habitações pela localidade. Desta forma, paulatinamente a população pobre, preta e migrante deu continuidade ao processo da busca por moradia e por territórios propícios, exatamente para que surgissem as suas sociabilidades, religiosidades e sobressaltasse a cultura. Vários foram os territórios que passaram a emergir pela zona oeste, pela zona norte e pela zona central, seja a partir do processo das lutas e dos conflitos de classe por moradia, assim como de poder vivenciar, cultuar, rememorar e transmitir, de modo intergeracional, as suas tradições ancestrais e identidades africanizadas.

À medida que tais espacialidades passaram por um processo de zoneamento e de urbanização, a partir de meados dos anos de 1920, por conta das ondas migratórias, foram se transformando em territórios residenciais e urbanos. Deste modo, foram se estruturando os territórios periféricos de Aracaju. Sendo assim, bairros com características de populações étnicas e dos trabalhadores subalternizados, foram transformados em territórios culturais, afro-religiosos, sonoros e musicalmente potentes no pós-abolição. A literatura acadêmica, as fontes documentais e testemunhais apontam, assim, como pode ser observado no mapa abaixo da cidade de Aracaju e sua relação com a região Metropolitana, entre outros territórios, para além do Bairro Siqueira Campos e do Bairro América, o Bairro José Conrado de Araújo, o Bairro Novo Paraíso e a Lagoa da Jabotiana (atual Bairro Jabutiana), na zona oeste; o Bairro Cirurgia, o Bairro Getúlio Vargas, o Bairro Pereira Lobo e o Bairro Suíssa, na zona central; o Bairro Santos Dumont, o Bairro Dezoito do Forte e o Bairro Industrial, na zona norte (SANTANA, 2011; DOMINGUES, 2022; GOMES, 2022). A partir de tal política de intervenção urbana, os fluxos de pessoas que buscavam lazer, diversão, sociabilidades e subsistência por meio da sonoridade das batucadas do samba, ganhou certa estruturação, como um percuso e trajetória de vida. Além disso, isto fez com que as batucadas do samba passassem a chegar a outros espaços públicos populares, como os mercados.

Imagem 01: Mapa da cidade de Aracaju e seu zoneamento por bairros.



Fonte: Doutor em Geografia Douglas Vieira Gois, produzido em: 20/01/2023.

Ainda pelos idos de 1920, Aracaju ganhou seu primeiro polo industrial na zona norte da cidade, em que foram instaladas as fábricas de tecidos e o território dos operários, principalmente, pelo atual Bairro Industrial. No local, também foram instalados outros aparelhos urbanos, como energia elétrica, lavanderia pública, água encanada, sistema de esgoto e transporte público (como os bondes e as marinetes), que apenas se espalharam por outros territórios da zona norte, parte da zona central e pela zona oeste, a partir dos idos de 1940 (AMÂNCIO, 2018). Na localidade, também havia uma colônia de pescadores e de maior mobilidade por terra, entre o espaço delimitado pelo “Quadrado de Pirro”. Era a zona portuária local (SANTOS, 2007 e 2014; MELLINS, 2015; FILGUEIRAS, 2019), que fora a primeira experiência aracajuana de racionalização da força de trabalho e de organização do cotidiano da cidade, movida por máquinas e pela engrenagem da marcação do tempo, pelo relógio em relação ao mundo do trabalho, como analisou e descreveu o historiador Cleber Santana (2011; 2018).

Contudo, fora uma forma sobre o que era considerado organizar, vigiar, educar e punir os trabalhadores, seja no momento do ócio e de suas sociabilidades, a partir de uma concepção tecnocrata e dita civilizadora sobre os corpos, assim como da ligação para com a cultura e a sociedade. No entanto, os trabalhadores sempre conseguiram dialogar com o poder coercitivo, estratégico e racionalizador das políticas, que tinha como objetivo enquadrar o ethos social, cultural, simbólico e material das classes trabalhadoras, assim como das populações étnicas subalternizadas, por meio da lógica do contrapoder. Dessa forma, foram pelos quintas das casas, pelos terreiros das religiões afro-brasileiras e por outros espaços intersticiais do cotidiano do trabalhador, afastados do olhar coercitivo do poder público e das elites, que tais populações deram continuidade ao seu referencial cultural, simbólico, material e social - aumentando o empoderamento para as gerações seguintes, como uma alternativa sobreposta de resistir e existir pelas contradições do que fora denominado de “sociedade civilizada”.

Dentro deste espaço de comunicação, pelo antigo porto da cidade, que fora edificado o Mercado Central de Aracaju, ou Mercado Modelo, inaugurado em 09 de fevereiro de 1926. Fora, então, uma obra pública considerada como uma das mais importantes para o período, assim como parte do seu financiamento foi completada pelo capital privado. O principal investidor foi o então empresário, chefe político e Coronel de Riachuelo, Antônio do Prado Franco (FILGUEIRAS, 2019, p. 37-38). Nome pelo qual, portanto, foi batizado o Mercado

Central de Aracaju. Devido ao fator econômico e as trocas sociais, culturais e simbólicas atravessadas por tal equipamento, na localidade passou a existir uma rede de comércio e de serviços, que atraía distintas classes sociais, das mais abastadas as mais pobres. Pelo Mercado Central formou-se, também, a zona do alto meretrício, bem como alternativas de diversão ritmadas por uma polifonia sonora por bares e casas que funcionavam impropriamente como pousadas e bordéis, por onde circulavam dinâmicas de lazer e entretenimento correlacionados as batucadas do samba, pela localidade ao longo da primeira metade do século XX¹⁶.

Imagem 02: Mercado Central de Aracaju.



Fonte: FILGUEIRAS, Andrea Rocha Santos. **O Mercado Municipal de Aracaju e seus tempos: princípio, perda e reinvenção (1926-2000).** 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2019, p. 122.

¹⁶ Com o objetivo de urbanizar a região do Mercado e fomentar o comércio, foi construído o Mercado Auxiliar Thales Ferraz, ao lado do Mercado Antônio do Prado Franco, onde se localizava uma praça pertencente à Viação Férrea Federal Leste Brasileira. O mercado foi inaugurado em 26 de agosto de 1949. Na localidade, foi também edificado o Mercado Hortifrutigranjeiro Leite Neto, entre 1979 a 1980, onde existiam fundações remanescentes de um dos prédios da primeira Estação Ferroviária da cidade e, em 1998, o espaço ganhou o Mercado Albano Franco, atualmente chamado de Gina Franco. O conjunto deles, forma o Mercado Central da Cidade de Aracaju (FILGUEIRAS, 2019, p. 87-94). Ainda hoje é um dos espaços mais frequentados pelas pessoas que buscam curtir e se divertir ritmados pela musicalidade do samba e também do forró. Atualmente, a Praça do Mercado é utilizada como espaço para grandes eventos.

Segundo Santana (2011), vários foram os conflitos que ocorriam pelo Mercado Central. Pelo dia, existia toda uma rede de comércio formal. No Mercado, era comercializado todo tipo de produto: artesanatos, roupas, animais, e, principalmente, gêneros alimentícios. Mas, ao anoitecer, ao redor do Mercado, existiam pensionatos, casas e bares que tornavam-se espaços de diversão e contravenção, em que as pessoas iam para jogar, dançar, beber e comer, por meio de diversas sonoridades, como os batuques do samba ou do pagode, do fandango, do baião, da modianha, do choro, do rala coxa e outros ritmos dançantes. Ao redor deste espaço, existia a circulação de uma polifonia sonora musical que se entrecruzava pelo espaço urbano, por meio da população migrante e trabalhadora. Convergia para o mercado o trânsito de pessoas que se dirigiam para Aracaju, seja por meio de transportes terrestres, como o trem e o marítimo. Além disso, vários foram os relatos sobre o recolhimento de instrumentos musicais, como o violão, o cavaquinho, o pandeiro e outros instrumentos percussivos, destaca Santana (2011). Eram espaços considerados violentos e turbulentos. Não raro homens das forças policiais entravam em conflito uns com os outros, assim como com os civis que ali residiam ou estavam, pois o lugar era frequentado por pessoas que nas horas vagas procuravam tal território para se divertir (SANTANA, 2011).

Apenas ao final dos idos de 1930 que as perseguições à sonoridade das batucadas do samba, ritmo e batida, que compõem o conjunto de repertórios musicais afrodiaspóricos, deixaram de acontecer por parte das autoridades públicas. Assim, esta fora excluída do rol taxativo das proibições e punições, imposta pelos Códigos de Posturas. Fora, então, a época da oficialização do samba como gênero musical e oficial do carnaval, que fora cooptado pela indústria fonográfica e radiofônica da primeira metade do século XX, representando toda uma luta das populações afrodescendentes, principalmente, pelo reconhecimento de sua cultura plástica e sonora ancestral, como modo e estilo de vida. A cultura, então, é transmitida de geração a geração, como registro dado de memórias de uma “África imaginada”, “diaspórica” e “transatlântica” que embarcou com a população negra que fora escravizada, desde a época das colonizações. Ou seja, os batuques do samba foram sedimentados, hibridizados e transmitidos por meio das relações intergeracionais no pós-abolição, através das migrações de populações afrodescendentes e afro-religiosas, que saíram do Recôncavo Baiano para o Rio de Janeiro, inclusive, para Aracaju, em busca de melhores condições de uma vida digna e de reatar laços familiares, que foram interrompidos durante a escravidão. Sendo assim, foram dados pelos territórios periféricos, que emergiram de forma informal, racializados, degradados e com habitações precarizadas, autoconstruídas, bem como pelos terreiros de matriz africana,

em que as sonoridades das batucadas do samba se tornaram uma cultura plástica, um modo e estilo de vida que expressa à resistência, a existência e os saberes de parte da cultura, assim como das identidades africanizadas.

2.2 - Aspectos diacrônicos do samba: das batucadas ao gênero samba

A literatura referente às batucadas do samba é comumente associada às reformas urbanísticas da então capital do Brasil, já que o Rio de Janeiro¹⁷ do final do século XIX, assim como por volta da primeira metade do século XX, carregava tais traços. Então, a cultura plástica ritmada pelas sonoridades de instrumentos percussivos e de cordas, assim como de uma dança que envolve um jogo de sedução, era entoada por meio de rimas que associavam elementos sagrados e profanos, amores, dissabores e os conflitos do cotidiano de uma população pobre, periférica, afro-religiosa e afrodescendente, que buscou por meio das migrações para as capitais brasileiras no pós-abolição, melhores condições de uma vida digna, reatando laços familiares que foram interrompidos diante da escravidão, assim como para viver a vida em outros termos.

No entanto, as narrativas sobre as batucadas do samba vão para além do território carioca. Estão interligadas, assim, as migrações de um determinado grupo étnico-racial e nacional específico, às populações descendentes de africanos que saíram do Recôncavo Baiano, em busca de melhores condições de uma vida digna, em direção a outras capitais para além da Cidade Maravilhosa, a exemplo de Aracaju. Fora, portanto, no Rio de Janeiro, que as trajetórias sociais, culturais e econômicas, em torno dos batuques do samba, ganharam outras dinâmicas. São histórias subterrâneas e relacionais, entre os conflitos do cotidiano, por poder e dos processos de identificação em disputa, que, em alguns casos, são silenciadas (SODRÉ, 1998; SANTANA, 2011; MEIRELLES, 2014).

Desde o Brasil colônia, o Rio de Janeiro fora um dos principais destinos da população africana escravizada. Além disso, com o fim do tráfico transatlântico, o contingente

¹⁷ Em 1763, a sede administrativa da Coroa Portuguesa fora transferida de Salvador para o Rio de Janeiro. Na era republicana, em 1960, a capital do Brasil fora transferida do Rio de Janeiro para Brasília, que fora transformada no Distrito Federal do país (VIANNA, 2004).

populacional cativo aumentou na cidade, devido ao fluxo econômico que tinha como base, dada a então capital da nação. Mas fora com o fim da escravatura da população negra e os movimentos migratórios deles, assim como da população do campo que buscaram fugir da seca, do banditismo social e de oportunidades de uma vida melhor, a partir do ambiente urbano, em que ressurgiu o contingente populacional das capitais brasileiras, já que inclusive o da população do Rio de Janeiro aumentou. Em geral, foram populações descendentes do grupo etnolinguístico banto, advindos de Angola, do Congo, de Moçambique, e de Benguela, que aumentou a densidade populacional e o hibridismo cultural pelas cidades, o que transformou os espaços urbanos numa síntese da cultura popular no país (SODRÉ, 1998; MEIRELLES, 2014).

Sobre os embates do cotidiano, traduzidos a partir da noção do hibridismo cultural, concordo com Bhabha (1998) quando descreve como conflitos relacionais e instáveis. Portanto, articulados e negociados entre gerações, como deixa evidente:

[...] seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performaticamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição "recebida". Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p. 20-21).

Com as reformas urbanísticas do então prefeito da Cidade Maravilhosa, Pereira Passos (1902-1906), continuadas no período do presidente Arthur Bernades (1922-1926), como uma alternativa administrativa para readequar o então Distrito Federal à área de uma

cidade dita moderna e civilizada, a exemplo do modelo de Paris de Haussmann (VIANNA, 2004), em que as populações étnicas e os trabalhadores subalternizados foram excluídos do convívio social e cultural da cidade dita moderna. A destruição do morro do Castelo, no Rio de Janeiro, tornou possível a divisão entre a zona norte e a zona sul da cidade, o que distanciou trajetórias de cunho social, cultural e étnico-racial, a partir da distinção de classe (VIANNA, 2004).

No Rio de Janeiro do início do século XX, as populações étnicas e os trabalhadores subalternizados viviam pelos territórios situados pela zona portuária, pelos morros e pelos subúrbios, em volta das linhas da estação de trem. Estas espacialidades tornaram-se os principais espaços enclaves da cidade perante a lógica do poder administrador urbano, assim como foram espacialidades por onde as populações migrantes de regiões interioranas do país, bem como afrodescendentes e afro-religiosos, mantiveram contato por meio das trocas sociais e culturais, feitas principalmente durante os momentos do ócio, do lazer e do religioso. As sonoridades das batucadas do samba estavam inseridas em todos os contextos da vida desta população, tanto para manter contato com o sagrado quanto com o aspecto profano: festejar, beber, dançar e o trabalho. As sonoridades dos batuques do samba eram tratadas como registros sonoros de repertórios musicais, embuídos de um conjunto de lembranças e vivências, referentes a uma “África imaginada” e “diaspórica”, transmitidas pela oralidade entre gerações de populações que chegaram ao Brasil na condição de escravos, resistindo por meio da cultura e dos aspectos religiosos. Mesmo assim, por meio de seus aspectos religiosos, sonoros, culturais e simbólicos ancestrais continuaram compartilhando, a partir das relações intergeracionais, signos e significados que são atualizados e ressignificados pelas juventudes entre distintas gerações.

As autoridades da época não compreendiam muito bem os signos e os significados, seja em torno dos momentos de vivência compartilhados a partir da cultura plástica, ou das sonoridades dos batuques do samba. Naquele contexto, até por volta do final dos idos de 1930, era mais aceitável os ritos e os rituais das religiões de matriz africana do que propriamente as batucadas do samba. Vários foram os momentos em que os praticantes das batucadas adentraram os terreiros afro-religiosos em busca de driblar as autoridades coercitivas e punitivas da administração pública, que buscaram emparedar tais manifestações expressivas em territórios precarizados, degradados e racializados (VIANNA, 2004). Era considerada uma prática cultural e social turbulenta, uma algazarra, um momento de

vadiagem, assim como os encontros de súcias, vadios, malandros e de mulheres à toa (SANTANA, 2011). Neste sentido, o poder público buscou coagir e punir tais momentos por meio de uma legislação própria, dados os Códigos de Postura. Portanto, as batucadas do samba ficaram restritas, inicialmente, em conjunto com os territórios dos morros, das favelas e dos subúrbios, por um determinado período.

A reforma urbanística que ocorreu no Rio de Janeiro tornou a cidade um modelo representativo para uma parte do Brasil, assim como impulsionou a dita modernização da nação. Houve a separação e a divisão dos territórios por classe social, o que incluiu os polos industriais e o trabalho urbano, ambos que foram sedimentados pelos territórios centrais e por parte da zona norte das cidades. Em contraponto, as habitações das classes subalternizadas foram edificadas por parte da zona norte e de outros lugares rurais. No entanto, com o “bota-abaixo” dos cortiços no Rio de Janeiro, as populações trabalhadoras e étnicas estigmatizadas correram para as encostas e os morros da cidade, adensando o processo de favelização da Cidade Maravilhosa. Os mais abastados dominaram os territórios centrais urbanizados e outros que foram emergindo a partir de obras públicas e privadas em direção à zona sul. Tal reforma demonstrou a simbiose entre o comércio, as indústrias de pequeno porte, os prédios da administração pública e as residências dos mais abastados ao lado dos mais pobres, que foram habitar as favelas espalhadas pela cidade. Os centros das cidades tornaram-se lugares de trabalho, assim como de trocas sociais e culturais, devido aos fluxos econômicos e a movimentação dos trabalhadores. Fora no momento do ócio e do lazer do trabalhador, deste modo, que dinâmicas culturais e sonoras estigmatizadas, assim como as batucadas do samba propiciaram também uma oportunidade de regozijo para o regresso ao trabalho (VIANNA, 2004, p. 21-22).

Para Martins (2002), com a urbanização das capitais dos estados, surgiram espaços que, paulatinamente, foram integrados à lógica de uma vida cotidiana por meio de uma economia agrícola e artesanal, da mesma maneira que um ciclo curto, imediatamente dependente do comprador urbano, com exemplo de produtos alimentícios e materiais para a construção. Ele se refere ao subúrbio, espaço complexo, que, por ofertar lotes de terra mais barato, em relação aos territórios urbanizado e comercial, foram adensados por uma massa migrante camponesa, de poder aquisitivo baixo e etnicamente diversificado. As fábricas, as indústrias e o sistema de transporte de mercadorias e pessoas, pela linha férrea, também passaram a ocupar estes espaços, o que otimizou os ganhos do capital industrial e deu uma

nova dinâmica para a industrialização brasileira, em conjunto com a urbanização dos espaços vistos como subúrbios, diferente da Europa e dos Estados Unidos.

Soto (2008) destaca que os subúrbios brasileiros, de modo geral, são territórios fragmentados, complexos e em transição urbana. Correspondem, assim, a uma representação social estigmatizada pelos que estão de fora, como um território da exclusão e da marginalidade. Há também um distanciamento simbólico e geográfico das relações de poder, da escolarização, do trabalho assalariado, da habitação, da cultura e do direito à cidadania. O subúrbio é uma característica de grandes centros urbanos, e, praticamente, desaparece perante as cidades de pequena escala, tendo seu sentido esvaziado ou traduzido culturalmente para a terminologia de “periferia”.

No Rio de Janeiro, a expressão subúrbio tornou-se uma inscrição territorial mais alargada, adjetivada através do serviço de transporte de pessoas e de mercadorias destinadas às populações menos abastadas, por onde culturas e sonoridades ligadas à população camponesa, pobre e preta se desenvolveram, como as batucadas do samba, as modinhas, o choro, o maxixe e a música caipira, bem como outras identificações que passaram por um processo urbano-industrial e foram transformadas em gêneros musicais, dando outras dinâmicas de poder e reconhecimento a determinadas culturas, que no passado histórico foram estigmatizadas. Em São Paulo, o termo subúrbio caracterizou uma relação intermunicipal, associada aos municípios formados a partir da construção da linha férrea, que mantinham relação de proximidade, abastecendo a capital. Mas fora pelos subúrbios que as expressões culturais e sonoras de populações étnicas, assim como dos trabalhadores subalternizados mantiveram algum tipo de contato com as classes sociais mais abastadas, assim como passaram a circular pelas cidades.

As narrativas sobre as batucadas do samba destacam que foram pelos subúrbios e pelas favelas do Rio de Janeiro, principalmente, a partir das casas das tias baianas, que passou a ocorrer uma simbiose entre celebrações afro-religiosas, por momentos festivos, pelo acolhimento à população pobre e preta migrante, assim como por tantas outras ações do cotidiano. Deste modo, as batucadas do samba passaram por um processo de transformação cultural, simbólico e material, como também se tornaram parte de uma cultura plástica e sonora reconhecida, assim como propagada pelos territórios periféricos de modo intergeracional. Contudo, ainda era considerada uma manifestação cultural, folclórica e afro-

religiosa, ligada apenas aos registros sonoros e às expressões identitárias de uma “África imaginada”.

Segundo Gomes (2013), as residências das tias baianas pelas favelas e pelos subúrbios do Rio de Janeiro foram fundamentais para a propagação da cultura plástica e sonora das batucadas do samba. Os contatos sociais e culturais que se davam por tais ambientes possibilitaram também novas dinâmicas em torno das batucadas, que paulatinamente passaram a ser praticadas pelos espaços públicos, como ruas e praças. E em espaços privados, como bares e festas particulares. No entanto, foi pela Praça Onze de Junho que, possivelmente, as batucadas do samba passaram a ser reconhecidas e denominadas de “rodas de samba” (RIBEIRO, 2003; VIANNA, 2004; MEIRELLES, 2014). Eram momentos festivos, de lazer, de brincadeiras e de disputas entre músicos, em que aqueles que rimavam, entoavam letras e melodias dançantes, assim como também existiam aqueles que dançavam e exibiam coreografias para demarcar espaços de poder. Contudo, eram lugares distantes da referida ordem pública civilizadora, que buscou monitorar, punir e adequar em novos termos as expressões culturais plásticas e sonoras das classes e das etnias estigmatizadas. Assim, Gomes (2013, p. 178) explica que:

A maioria dos estudos culturais sobre o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX aponta a região que ficou conhecida como “Pequena África” como a principal matriz na formação de uma cultura popular urbana no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início [do século] XX. Trata-se de um território que, no período em questão, foi ocupado majoritariamente por afro-brasileiros, entre eles, migrantes de diversas partes do Brasil. Habitaram principalmente as regiões da Pedra do Sal e Saúde, localidade situada perto do cais do porto. Em seguida, este território se estendeu para as ruas da Cidade Nova e Campo de Santana, como as ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio, Santana e Marquês do Pombal, convergindo na Praça Onze de Junho e, mais tarde um pouco, indo para os morros em torno do Centro. Neste contexto, um determinado grupo de migrantes baianos se tornou um dos principais protagonistas desta narrativa.

Marcada como uma expressão da cultura plástica e sonora africanizada, as batucadas do samba passaram por um processo de influências sonoras e musicais, seja a partir dos contatos e das trocas sociais, assim como tudo que envolvia culturalmente as populações migrantes do campo, os afro-brasileiros e as migrações internacionais pelos espaços urbanos

do Rio de Janeiro. Várias foram as sonoridades, os ritmos e as batidas dançantes, assim como a polca, a chula, o lundun, a valsa, a mazurca, o minueto, o tango, o maxixe, a marchinha, o baião, a modinha, o choro, assim como a música caipira que influenciou a formação da música brasileira. As rodas de samba passaram, então, por tal hibridismo cultural. Mas fora, tudo isto, portanto, parte de uma cultura plástica e sonora marcada pelos seus aspectos territoriais, sociais e étnico-raciais estigmatizados.

Nesse contexto, para o antropólogo Hermano Viana (2004), a sonoridade das batucadas e as disputas pelas rodas de samba passaram a chamar as atenções de um público distinto e elitizado, ávidos em transformar a cultura em mercadoria, assim como símbolos da cultura de massa. O músico Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1970), que frequentava e participava de todo um enredo narrativo cultural pelas casas das tias baianas e das rodas de samba, assim como pelos espaços periféricos do Rio de Janeiro, em parceria com o jornalista Mauro de Almeida (1882-1950), que era interessado pelas sonoridades e pela cultura afro-brasileira. Neste caso, eles eternizaram a primeira gravação de um samba pela indústria fonográfica, em 1916, à música “Pelo Telefone”. Fora, então, o símbolo do movimento de cooptação e de transformação da cultura plástica, assim como sonora, das batucadas e das disputas pelas rodas de samba, em um gênero musical.

No entanto, há uma controvérsia em relação à origem da autoria da composição da música “Pelo Telefone”, registro histórico do primeiro samba gravado e transformado em gênero musical. Ou seja, um produto mercadológico que visava o lucro (ADORNO, 2017). Tal composição também é descrita pela literatura especializada como uma canção de autoria coletiva, que fora cantada e musicada pelas “rodas de samba” que ocorriam pela Cidade Nova, entre as casas das tias baianas, inclusive a residência da afamada tia Ciata (VIANNA, 2004). Vários foram os sambas que surgiram através das improvisações e das disputas, pelas rodas de samba nos momentos festivos, o que está no cerne das expressões culturais das “periferias” negras. Contudo, com a modernização da cidade do Rio de Janeiro e as influências de modos e estilos de vida urbano-industriais, por meio dos contatos e das trocas com a emergente indústria fonográfica e radiofônica, o samba fora transformado pelos meios, pelas formas de produção e comunicação, em uma mercadoria simbólica da cultura de massa brasileira. Este fato permitiu aos protagonistas, geralmente homens e mulheres afrodescendentes, pobres e periféricos, o estabelecimento de alternativas de produção, reprodução, circulação e o consumo de culturas estigmatizadas, como pela forma de

afirmação e processo de identificação - que foram paulatinamente significados e reinterpretados pelas juventudes, a partir das relações intergeracionais. Tais relações possibilitaram percursos e trajetórias de vida, principalmente, por meio da música. Em alguns casos, carreiras laborais que são rememoradas e ressignificadas entre as gerações (GOMES, 2013; MEIRELLES, 2014).

Com a formação do grupo musical Oito Batutas, que durou de 1919 até 1931, que tinha a frente músicos negros, pobres e periféricos que se apresentavam pelas ruas da Cidade Maravilhosa, entre eles: Pixinguinha, Donga, China, José Pernambuco, Jacob e Raul Palmieri, Nelson Alves e Luis Silva, houve uma maior dinâmica de fluxos da musicalidade e de músicos negros, pobres e periféricos pelos espaços urbanos da cidade. Posteriormente, outros músicos negros contribuíram com o grupo que fora formado para apresentações por espaços distintos e elegantes da sociedade carioca. O sucesso do grupo o levou para concertos musicais pela Europa e países latino-americanos, já que tinha em seu repertório músicas do cancionário popular do país, que circulavam pelos espaços urbanos, produções que ficaram reconhecidas, como o maxixe, o choro, a marchinha, a música caipira, a modinha, os batuques, o cateretê e o samba (VIANNA, 2004; MEIRELLES, 2014). Este grupo e os seus músicos foram de suma importância para a transformação e a propagação do samba, como parte de um gênero musical e uma expressão cultural, identitária e sonora de repertórios musicais africanizados.

O processo de cooptação do samba como gênero musical foi permeado de conflitos e pelas lutas por espaço de poder e representação. Segundo Vianna (2004):

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos [...] participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. [...] O discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 30, tornou determinados “atos decisivos” possíveis e aceitos (como, por exemplo, o desfile de escola de samba com patrocínio do Estado), inventando uma nova maneira de lidar com os problemas da heterogeneidade étnica e do confronto erudito/popular.

(VIANNA, 2004, p. 151-154).

A propagação e a aceitação do samba como um gênero musical, pelos idos de 1930, fora um trabalho de muitos atores sociais, principalmente daqueles que praticaram, significaram e transmitiram uma cultura ancestral e sonora entre gerações, como registro e dado de memórias de uma “África imaginada” e “transatlântica”, que embarcou com os africanos escravizados desde a época das colonizações, e foram perpassados pela oralidade para seus descendentes como modo, assim como forma de resistência cultural, de existência social e de afirmações identitárias. Mesmo que ainda ocorram discursos que buscam silenciar e apagar tais vestígios do passado histórico do samba, foi a partir do processo de cooptação do samba como uma cultura de massa hegemônica, por meio da indústria fonográfica e radiofônica, que as mais distintas classes sociais, inclusive os intelectuais e os governantes, passaram a se interessar pela cultura popular brasileira.

A classe média torna-se, assim, produtora sistemática de sambas e começa a fazer passar, através do som e da letra, novas significações culturais. Na realidade, tratava-se de um movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco). [...] o samba tradicional passou a servir de fonte para uma variedade de produtos destinados ao consumo das camadas médias urbanas. Esses produtos, distribuídos numa escala hierárquica de gostos [...], sustentam a penetração do disco como bem de consumo - apoiado nas indústrias do rádio e da televisão - na sociedade brasileira (SODRÉ, 1998, p. 50).

Dessa forma, paulatinamente, o samba passou a ser discutido como uma cultura e identidade do patrimônio do povo brasileiro. Fora esse o tempo da “Era Vargas”¹⁸, quando ocorria pelo país a transformação de uma economia agrária para uma com características urbana-industrial. A novidade fora o investimento no setor do turismo por meio da oferta de

¹⁸ A Era Vargas é um período da história do Brasil que fora dominado pela oligarquia riograndense e seus aliados, que tinha a frente Getúlio Dornelles Vargas. Iniciada a partir da Revolução de 1930, um golpe de Estado que deu fim a República Velha e a oligarquia da cafeeira paulistana, dominada pelo grupo político do presidente Washington Luís. Getúlio Vargas ficou no poder entre 1930 a 1945 ininterruptamente, alternando entre Governo Provisório (1930-1934), Governo Constitucional (1934-1937) e o Estado Novo (1937-1945). Posteriormente, entre 1951 a 1954, Vargas voltou ao poder, após eleito pela população e deixou a presidência do país após cometer suicídio. Foi um período que fincou as bases da modernização da economia brasileira e da urbanização da nação.

serviços ligados ao lazer e ao entretenimento noturno. De fato, deu outra dinâmica aos eventos festivos, aos lugares de lazer e aos atores sociais que imprimiam trajetórias ritmadas pelas expressões plásticas da cultura e da música brasileira, que passaram a ser reconhecidas dentro e fora do país. Surgiu, portanto, toda uma cadeia produtiva da cultura que envolvia produtores, compositores, músicos, dançarinos e todos aqueles que estivessem dispostos a mercantilizar seus saberes em produtos mercadológicos, assim como propriamente simbólicos para o consumo em grande escala.

Na análise de Simon Firth (1996), a categoria de gênero musical está ligada a uma definição mercantil como alternativa para a classificação, a padronização e a estetização de uma determinada cultura plástica e sonora, dada pelo ritmo e pela batida musical para uma lógica de mercado. A indústria fonográfica e radiofônica do período entreguerras, posteriormente, passou a ser denominada de indústria cultural e do espetáculo, buscando formas alternativas e criativas, por meio de uma cadeia produtiva musical e da cultura. Sendo assim, para transformar o samba num signo da cultura de massa hegemônica. Dentro desse sistema de produção, os críticos de artes, os meios de comunicação, os produtores de eventos e os consumidores também deram sua contribuição.

Em relação ao contexto econômico global, com a crise de 1929, o sistema capitalista precisou se reinventar, e abandonou a perspectiva liberal na economia. O viés político-econômico keynesiano foi utilizado como alternativa para escapar da crise. A economia estadunidense, representada pelo governo do presidente Franklin Delano Roosevelt (1933-1937), deu uma nova guinada na política econômica, a partir do *New Deal*. Fora uma política de estado intervencionista que objetivou recuperar a nação e reformar a economia, por meio do investimento público, para auxiliar aos que foram prejudicados pela Grande Depressão. Outras nações ocidentais seguiram o mesmo viés (ALVES, 2022, p. 21-22). No Brasil, o governo Vargas solidificou os investimentos públicos para garantir postos de trabalhos e controlar a população, tanto por meio dos sindicatos e dos partidos políticos, quanto também por meio das comunicações, das artes, da cultura, do trabalho e da educação.

Contudo, tal prática do subsídio estatal fora consolidada pós 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial. Período, portanto, que culminou com um sistema de produção de massa alinhado a um tipo de trabalhador que pudesse ser transformado também em consumidor, mas que tivesse uma vida considerada estável, mantida por uma disciplina ao

trabalho (ALVES, 2022, p. 21). Foi essa a época da busca pela consolidação dos Estados nacionais, seja por meio das identidades e de uma cultura vista como autêntica. É nesse contexto que o samba passa a ser preferido como símbolo da cultura e da identidade nacional do brasileiro (VIANNA, 2004).

Nesse sentido, explica Antônio Cândido (1984, p. 36),

Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário.

Foi com a crescente importância política que, aos poucos, foram se dando ao carnaval, primeiramente, no Rio de Janeiro, devido ao fluxo econômico advindo do emergente setor do turismo, assim como da indústria cultural e do espetáculo, representados pelo lazer e o entretenimento, algo que provocou a transformação da repressão em apoio ao manifesto, que fora expresso, também, pelas propagandas no rádio e patrocinado pelo poder executivo. A partir de 1932, o governo de Getúlio Vargas permitiu a transmissão de conteúdos propagandísticos pelo rádio. Com a mercantilização da música, em geral, o samba passou a ter algum tipo de entrada em rede nacional. Mas foi com a afirmação do capital estrangeiro industrial no país, a partir dos meios de comunicação de massa, como rádio, gravadoras e distribuidoras, a imprensa e o sistema televisivo, bem como os teatros, os auditórios, as casas de shows em geral, bares, restaurantes e as boates, que os músicos negros, pobres e periféricos passaram a ter maior circulação pelas cidades, e o samba, como uma mercadoria simbólica das massas. O carnaval e o samba tornaram-se um símbolo indissociável desta luta (VIANNA, 2004; MEIRELLES, 2014).

Como explicou Meirelles (2014), o apoio recebido pelas escolas de samba carioca

pelo Estado, a partir de 1935, não ocorreu em todos os estados brasileiros. Algumas pesquisas pelo Brasil relatam históricos de perseguição ao que ainda era denominado de batucadas do samba, a depender do contexto (SANTANA, 2011). No entanto, os modos e os estilos de vida ligados ao samba não podem ser apenas associados ao carnaval. O samba se consolidou no imaginário e na cultura popular brasileira como um registro sonoro de lembranças de uma “África diaspórica”, de uma cultura ancestral e das identidades africanizadas, transmitidas de modo intergeracional. É preciso inserir o samba também no contexto das lutas e dos conflitos identitários de afirmação, assim como maneira de resistência de um *continuum* africano desta população no Brasil. O samba é, portanto, uma das expressões afro-brasileiras que foram reinventadas diante do espaço urbano, por meio dos contatos culturais e das trocas, entre outras musicalidades - como a valsa, a polca, a mazurca, o minueto, a chula, o maxixe, o lundun, a marchinha, e o choro. Deste modo, fizeram dele um gênero musical plural, transformado em alternativa de trabalho e renda por aqueles que passaram a dominar, produzir, reproduzir e circular pelos espaços das cidades (SODRÉ, 1998).

Tal hibridez cultural e possibilidades de mobilização podem ser explicadas pelas crônicas do capitão da Guarda Nacional, jornalista e boêmio Francisco Guimarães (1875-1946) que, pelo que demonstram suas crônicas, já prenunciava um enredo que ainda estava para acontecer, em relação ao gênero samba, como uma cultura musical de massa hegemônica. Conhecido no meio artístico, cultural e jornalístico pelo seu pseudônimo de Vagalume, relatou as suas memórias em torno do samba na Cidade Maravilhosa, em um livro publicado em 1933, denominado “Na roda do samba”. Autoafirmado de preto, acompanhava e registrava parte do cotidiano das rodas de samba pela cidade carioca. Para ele, a genealogia do samba estava associada ao contexto das migrações, dado por populações libertas da escravidão, que foram habitar as capitais da nação e se estabeleceram em territórios precarizados, degradados informais e com características étnicas estigmatizadas. E completa, assim:

Da Bahia, o samba foi para Sergipe e depois veio para o Rio, onde tomou vulto e progrediu, acompanhando a evolução até constituir um REINADO. O primitivo samba era o RAIADO, com aquele som e sotaque sertanejos. Depois, veio o samba CORRIDO, já melhorado e mais harmonioso e com a pronúncia da gente da capital bahiana. Apareceu então o samba CHULADO que é este samba hoje em voga; é o samba rimado, o samba civilizado, o samba desenvolvido, cheio de melodia, exprimindo uma magia,

um queixume, uma prece, uma invocação, uma expressão de ternura, uma verdadeira canção de amor, uma sátira, uma perfídia, um desafio, um desabafo, ou mesmo um hymno! É este samba de hoje de Canninha, de Donga, Prazeres, João da Bahiana, Lamartine, Almirante, Pexinguinha, Vidraça, Patricio Teixeira, Salvador Corrêa e muitos outros, e, que constituiu – o Reinado do grande Mestre, do saudoso, do inolvidável – do Immortal SINHÔ! É este samba que toda canta; é este samba que desbancou a modinha; que subiu aos palcos, que invadiu os clubs, que penetrou nos palacios e que como hontem, hoje e amanhã, foi, é e será a alegria dos pobres, o allivio das maguas dos soffredores, porque segundo o velho adagio, quem canta os males espanta! O samba, depois de civilizado, depois de subir ao throno levado pelo seu pranteado Rei, passou por uma grande metamorphose: antigamente era repudiado, debochado, ridicularizado. Sómente a gente da chamada roda do samba, o tratava com carinho e amor! Hoje – ninguém quer saber nem fazer outra coisa. O samba já é cogitação dos literatos, dos poetas, dos escriptores theatraes e até mesmo de alguns immortaes da Academia de Letras! O SAMBA é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores. Antigamente os sambas surgiam na Favella, no Salgueiro, em São Carlos, na Mangueira e no Kerozene, que eram os «morros-Academias», onde se abrigavam os mestres do pandeiro, (tambem chamado ADUFO) do chocalho, do réco-réco, da cuíca, do violão, do cavaquinho e da flauta. Depois desciam á aprovação do povo do Estacio e seguiam á consagração da gente do Cattete (VAGALUME, 1933, p. 31-33).

A oficialização do samba funcionou como gênero musical e típico do carnaval, ao final da década de 1930, possibilitando dinâmicas plurais, a partir de todo o aparato cultural, social, simbólico e material, tanto em volta dos investimentos públicos e privados, como ligado ao emergente setor do turismo e da cultura, como mercadoria simbólica que tem como objetivo o lucro e o entretenimento como divertimento. As perseguições deram espaço para a ampla mercantilização sobre os aspectos da produção, da reprodução, da circulação e do consumo do samba, principalmente, como uma cultura de massa hegemônica. Além disso, fora desenvolvido pelo Estado uma política própria para o lazer, dada a diversão e os eventos festivos, em torno do carnaval. Foi o período das escolas de samba, dos blocos de carnaval e da edificação dos clubes operários, assim como dos trabalhadores pelos espaços urbanos e periféricos das cidades. Fora, então, uma alternativa de controle social e da cultura do trabalhador que aproveitou seu aspecto territorial.

No pós-guerra, como explica Dumazedier (1976, p. 42), ocorreu um tipo de política pública e investimento privado no Brasil, que buscou catalisar o lazer e todas as manifestações culturais de festividades dos trabalhadores em territórios específicos, pelos bairros operários e dos trabalhadores urbanos, para onde tais populações subalternizadas se

dirigiam após a jornada de trabalho. Fora a época da construção dos clubes recreativos e desportivos ligados aos proletariados. Tais instituições foram responsáveis pela fabricação e o estreitamento de laços de sociabilidades entre as famílias, os jovens e os trabalhadores das periferias, principalmente, a partir da década de 1940. Além disso, por tais espaços, signos e significados, foram atualizados pelos jovens, a partir das relações intergeracionais, como também serviram de palco para a encubação de novos protagonistas e de outras culturas plásticas e sonoras, que ganharam espaços de luta e afirmação identitária pelos territórios periféricos, como o funk, o forró, a salsa, a kizomba, o reggae, o hip hop e o kuduro, assim como outras que carregam consigo registros sonoros que podem forjar narrativas identitárias sobre culturas, territórios, populações étnicas e processos identitários diaspóricos que estão em trânsito, se globalizando por meio das migrações internacionais que ocorrem desde o histórico tráfico transatlântico, deixando registros sonoros, como dado de memórias, que são transmitidos pela oralidade, pelos cânticos, pelas batidas de instrumentos musicais, pela religiosidade, pela dança, e por tantas outras práticas e expressões que perpassam as gerações e são ressignificadas, assim como reinterpretadas pelos mais jovens - como também são impactadas pela indústria de massa hegemônica.

2.3 - O Siqueira Campos como um espaço “âncora” do samba em Aracaju: dos clubes aos carnavais de rua

Quando o samba foi oficializado pelo Estado como um gênero musical típico do carnaval, em meados da década de 1930, houve todo um investimento público e privado na organização do lazer e do divertimento dos trabalhadores urbanos. Foi o período do surgimento e investimento no setor do turismo, assim como de serviços ligados ao entretenimento noturno no Brasil, que passou a se alinhar às características de políticas econômicas de cunho fordista. O poder público e privado utilizou tal política como alternativa de controle do trabalhador, para que ele fornecesse sua mão de obra para além do horário do trabalho. Pelos territórios periféricos, onde já ocorriam práticas e expressões culturais, afro-religiosas e sonoras, que anteriormente eram proibidas, perseguidas e autuadas pelo poder público, foram se consolidando como territórios propícios para o lazer, a curtição e o divertimento, então ligados a cultura afro-brasileira.

Houve um investimento, portanto, do erário do poder público para organizar o lazer e o divertimento dos proletários pelos bairros populares, como a edificação de clubes recreativos e sociais pelo país. Em Aracaju, a partir da década de 1940, foram por tais clubes, localizados em determinados territórios estigmatizados, que o lazer, a diversão dos trabalhadores e as expressões identitárias africanizadas, como o samba, ganharam outras dinâmicas, como uma cultura periférica e das populações étnicas subalternizadas. Conforme relataram alguns interlocutores, os clubes de bairros populares e marcadamente étnico-raciais potencializaram um conjunto de práticas e sociabilidades que permitiram para as populações dessas espacialidades vivenciarem expressões de culturas plásticas e sonoras, de forma coletiva. Nesses lugares, eram organizadas “[...] festas de casamento, aniversários, batizados [...]”¹⁹ e tantas outras comemorações, como relatou uma interlocutora. Dona Maria Pretinha também informa que:

[...] quem não tinha condições de fazer uma festa boa, a pessoa poderia conversar lá no clube e dava um jeito de fazer a sua comemoração com a ajuda dos amigos. Nos clubes do Siqueira não tinham apenas as batucada de carnaval e os festejos juninos, tinham outras festas. O Flamengo Circulista era muito frequentado porque era um clube dos trabalhadores e da gente preta. Eu dava minha contribuição todo mês. De início ele ficava na Rua Pernambuco, logo ali próximo da Rua Santa Catarina. Depois foi para uma sede própria, na Rua Distrito Federal. Ali foi uma coisa nossa que construímos e resiste até hoje. Mas tinha outros clubes aqui no Siqueira, que não existem mais. Depois veio os cinemas do bairro e deixou o meu Aribé mais moderno e a população foi ficando mais branca e com dinheiro. Aqui sempre foi centro de tudo para o povo mais humilde²⁰.

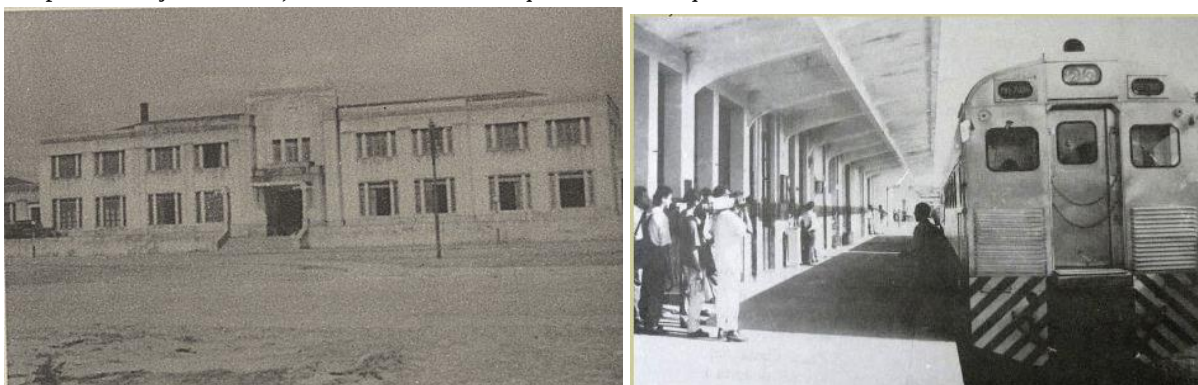
Desde a transferência da Estação da Viação Férrea Federal Leste Brasileira para o Siqueira Campos, no antigo espaço das “Oficinas da Leste”, em 07 de julho de 1950, a localidade passou por um processo de transformação urbana, atraindo investimentos também do setor privado, que aos poucos mudaram a áurea do bairro, deixando-o mais atrativo para a habitação de uma determinada classe média, como o comércio varejista e de serviços, assim como também a instalação de fábricas e do entretenimento noturno, o que alterou a dinâmica cotidiana do bairro. Para Jesus (2017), então:

¹⁹ Entrevista concedida ao autor por dona Maria dos Santos, aposentada, 86 anos de idade, em 18/11/2010.

²⁰ Idem.

O motivo do deslocamento - das funções de embarque de pessoas e sede administrativa da Ferrovia - do Centro para o Siqueira Campos não deve ter sido somente a busca por um local mais espaçoso. Pensamos que a mudança para um local mais periférico como o bairro Siqueira Campos pode ter sido um fenômeno que foi comum em capitais brasileiras, como uma forma de higienizar o espaço antigo para criar algo novo, porém, em local mais afastado e onde já havia terreno de posse da Companhia Ferroviária (JESUS, 2017, p. 59-60).

Imagens 03: 1ª) Fachada da Segunda Estação da Viação Férrea Federal Leste Brasileira, no Bairro Siqueira Campos, Aracaju, 1956. 2ª) Plataforma de embarque e desembarque, 1970.



Fonte: http://www.estacoesferroviarias.com.br/ba_propria/aracaju.htm. Acessado em: 23/08/2022.

Nesse contexto, em relação aos cinemas do Siqueira Campos, haviam três deles, entre as décadas de 1950 até 1990. O primeiro foi fundado com Círculo Operário Católico de Sergipe²¹, que tinha no comando o monsenhor João Moreira Lima, em 18 de agosto de 1950. Entre as realizações desta entidade, fundaram o Cine Vera Cruz na então Rua Goiás, atual Rua Major Carlos Correia (MATOS, 2017). Lá também ocorria a exibição de programas de rádio, vinculado a Igreja Católica e programas de auditório, em que muitas crianças, adolescentes e jovens tiveram suas primeiras experiências de apresentação artística em frente a uma plateia, que ocorreram até por volta da primeira metade dos anos de 1980 (SANTOS, 2007; GRAÇA, 2021).

²¹ O Círculo Operário Católico (COC) foi um movimento, a nível nacional, que marcou a aproximação da Igreja com os trabalhadores urbanos e operários de forma mais efetiva. No Brasil, o circulismo teve a frente à iniciativa do padre jesuíta Leopoldo Brentano a partir da criação do Círculo Operário Pelotense (COP), em 1932. Posteriormente, o circulismo se expandiu para todo o país. Em Sergipe, o movimento foi iniciado em 1935. Caracterizou-se através de um trabalho que compunha várias frentes, como a organização do movimento operário cristão, a penetração pela imprensa, a criação de escolas, cinemas e programas radiofônicos (SANTOS, 2011, p. 11).

Imagem 04: Cine Vera Cruz, na Rua Carlos Correia, Bairro Siqueira Campos.

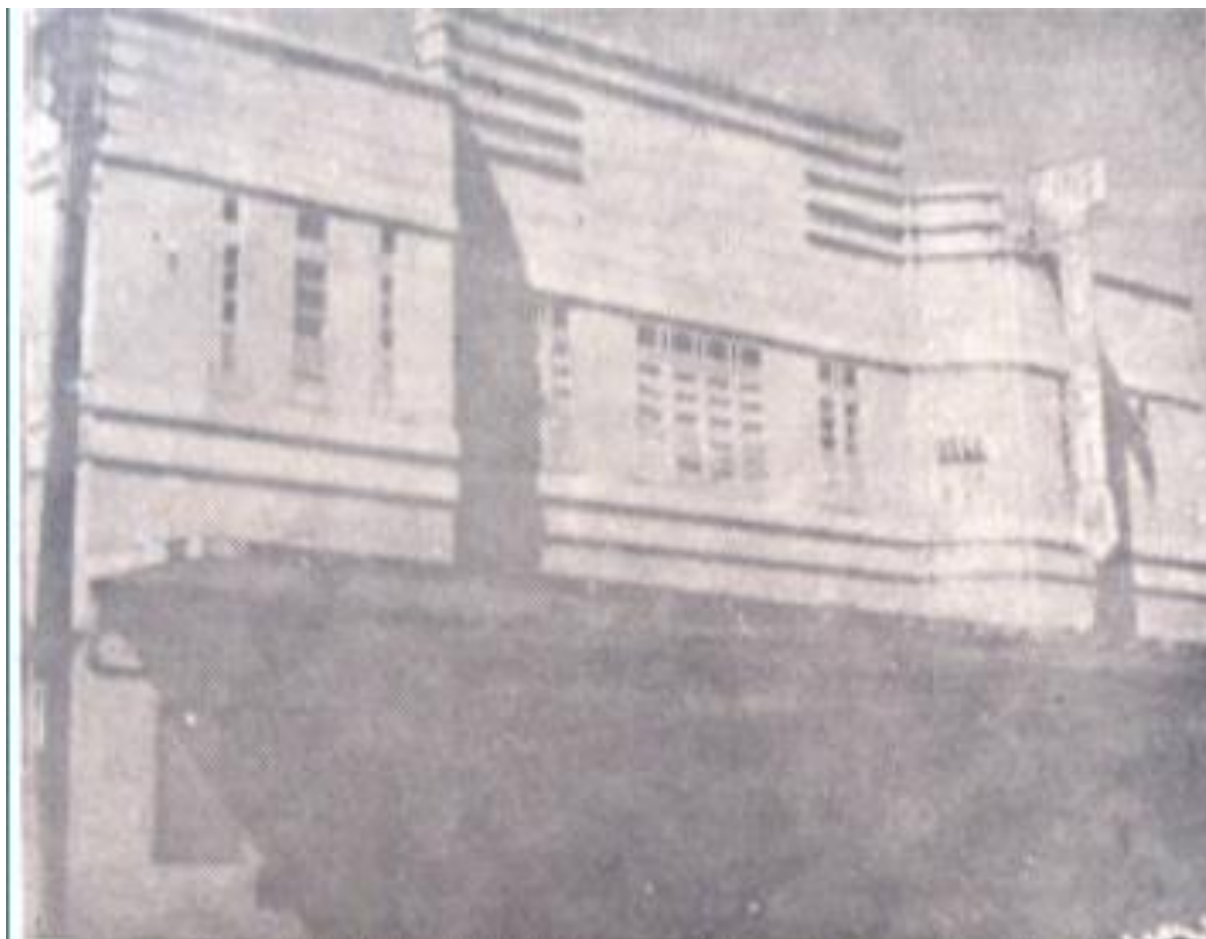


Fonte: Jornal A Cruzada n. 1.420, 11/09/1965. Disponível em, <http://aracajuantigga.blogspot.com/2010/05/cinemas-de-aracaju.html>. Acessado em: 23/08/2022.

Já o Cine Bomfim, inaugurado em 1954, na Rua Major Carlos Correia, era de propriedade do empresário baiano, Afonso Cavalcante, até que aconteceu outro marco da urbanização e do desenvolvimento do Siqueira Campos. Em 1961, o cinema foi adquirido pela Prefeitura de Aracaju para a instalação do Cine-Teatro Municipal na gestão do prefeito José Conrado de Araújo (1959-1963). Tal gestão representou um ideário da modernização e urbanização do bairro, como a construção de escolas municipais, o incentivo ao comércio local e a oficialização do Cinema Siqueira Campos, como diz Graça (2021, p. 328). No espaço também ocorriam transmissões de programas de rádio, assim como apresentações de shows de artistas e de calouros. No entanto, a partir de 1977, o Cinema Siqueira Campos foi transformado no Centro de Estudos Supletivos de Aracaju. Mas na virada do século XXI, o prédio foi abandonado pela prefeitura e encontra-se desativado. Contudo, para alguns interlocutores desta pesquisa, ambos os cinemas foram fundamentais para a encubação de artistas e de produtores culturais, que são oriundos de territórios periféricos, principalmente, de bairros que são próximos e fazem divisa com o Siqueira Campos, se destacando no cenário

atual. Eram espaços de transmissão e aprendizagem da cultura e das artes, tanto pela exibição de filmes norte-americanos e nacionais, como lugares da formação artística e cultural.

Imagem 05: Cine Bomfim ou Siqueira Campos, na Rua Carlos Correia.



Fonte: Jornal Gazeta de Sergipe, n. 5.421, 23/04/1976. Disponível em, <http://aracajuantigga.blogspot.com/2010/05/cinemas-de-aracaju.html>. Acessado em: 23/08/2022.

O terceiro cinema, o Cine Plaza, que pertencia à empresa do senhor José Queiroz, foi inaugurado em 07 de setembro de 1972, embalado pela apresentação do cantor Jerry Adriani. Tal cinema foi o marco decisivo para o desenvolvimento do bairro, que fora considerado o maior e mais moderno cinema do Estado. Todavia, no final do século XX, o Cine Plaza fora fechado e o prédio deu espaço ao Templo da Igreja Universal do Reino de Deus. Esta instituição religiosa passou a ocupar, pelo Brasil, prédios que se localizavam em conjunto

com alguns dos cinemas de rua, em bairros considerados centrais do cotidiano das cidades²² (GRAÇA, 2021, p. 332-333). Ao final do século XX, os cinemas de rua foram fechados e surgiu toda uma rede do entretenimento ligada ao cinema, que foi instalada nas grandes estruturas do consumo hiperestetizado do shopping center, principalmente, devido a sensação de segurança ontológica, conforto e toda uma rede de serviços e produtos em único lugar, o que facilitou e ampliou o consumo.

Imagem 06: Igreja Universal do Reino de Deus, antigo Cine Plaza, na Rua Santa Catarina, no Bairro Siqueira Campos.



Fonte: Disponível em, <http://aracajuantigga.blogspot.com/2010/05/cinemas-de-aracaju.html>. Acessado em: 23/08/2022.

²² No entanto, segundo matéria publicada em 12 de setembro de 2012, na “mnemocine”, destaca que, no “Sergipe Jornal” de 1949, há uma referência a um cinema com característica caseira, localizado na Rua Bahia, de nome “Cine Lar”. Em pesquisa realizada nas edições de 1949 do periódico, disponíveis na internet, não foi encontrado nenhuma referência a este cinema. Matéria disponível em, <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/78-vinicius-dantas>. Acessada em: 05/03/2021.

O lazer maquinofaturado, popularizado pós-Segunda Guerra Mundial, ganhou visibilidade através dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, os cinemas, as vitrolas, as revistas em quadrinhos e de música, entre outras mídias que foram modernizadas - pela tecnologia da informação e da comunicação digital - e incorporadas a emergente indústria cultural e do espetáculo. Este fenômeno contribuiu decisivamente na fabricação de identidades, modos e estilos de vida que, associados a gêneros musicais ditos jovens, a exemplo do rock, forjaram toda uma cultura de consumo com características juvenis, advindas das artes de massa e de estéticas mercantilizadas (BARRAL, 2006; LIPOVETSKY; SERROY, 2015). A indústria cultural e do espetáculo foi corresponsável pela difusão de modos e estilos de vida urbanos entre gerações, e de toda uma cultura juvenil estetizada, vista como alternativa e subversiva em relação ao padrão cultural parental do período pós-guerra. Foi no universo da rua, no lazer, e diante das relações de sociabilidades que os jovens passaram a trocar experiências plurais e uma cultura através de signos.

Mas em relação ao Flamengo Circulista Esporte Clube, fora fundado em 22 de dezembro de 1946. Os dirigentes do clube, além de passar a organizar parte das comemorações dos ciclos festivos do Brasil pelo bairro, como o carnaval, os festejos juninos, as festas natalinas e as festas de particulares, também participavam de torneios de futebol de bairro, e, na sua sede, ocorriam jogos de tabuleiro. Contudo, os principais eventos festivos do clube eram ritmados pelas batucadas do samba. Segundo uma depoente nascida em 1944, “[...] o Flamengo Circulista era um clube de pretos e dos trabalhadores do bairro, a maior parte das festas era ao som das batucadas”. E completa,

[...] lá tinha matinê para os menores de idade e as festas dos adultos à noite. Eu ia com meu pai, pois minha mãe era evangélica e não gostava. Eu me acabava na batucada. Eu sempre gostei de samba e do carnaval. Desde lá do Flamengo Circulista eu já nutria a minha paixão pelo samba. É uma coisa nossa do povo afro-brasileiro. Depois eu fui para o Rio de Janeiro e aprendi muito sobre o samba e as escolas de samba. Eu desfilei por lá. Aí, depois que voltei para Aracaju para cuidar da minha mãe eu ainda tinha o sonho de dar continuidade a minha paixão pelo samba. Foi lá pela década de 1980 que ajudei a criar a Escola de Samba Tubarão da Praia. Era a época dos carnavais de rua. As escolas e os blocos desfilavam pelo Centro e pelo Aribé. Eu virei carnavalesca e tinha gente do Aribé, do Suíssa, do Bairro Cirurgia, do Bairro América e do Bairro Industrial na escola de samba. Era quem sabia fazer batucada por aqui. Depois, já morando lá no Bairro Industrial dei continuidade a minha carreira como cantora de samba e o movimento do samba de mulheres. Eu fui uma das primeiras a levantar esta bandeira em

Aracaju. Pelo Aribé sempre teve muito talento musical²³.

Em relação aos eventos festivos promovidos pelos clubes sociais e recreativos pelo Bairro Siqueira Campos, que tinham entre os objetivos, segmentar determinada população e cultura em espacialidades específicas, o jornal *Diário de Sergipe* de 09 de fevereiro de 1949 destacava que a diretoria da União Beneficente e Recreativa do Bairro Siqueira Campos convidava toda a população suburbana para a festa carnavalesca, que ocorreria entre os dias 15 a 23 daquele ano. A nota dizia ainda que,

A União Beneficente e Recreativa do Bairro Siqueira Campos, mercê do esforço e da dedicação de sua operosa diretoria, vem dia a dia se impondo definitivamente no conceito de seus inumeros associados. Independente do setor assistencial, onde já são inumeros os benefícios prestados ao quadro social, a novel sociedade veio cuidar da parte recreativa, assim é que, aos domingos, quase sempre, são levados a efeito animados bailes. No próximo sábado, às 19 horas, serão abertos os vastos salões da U. B. R. B. S. C., e aos acóordes de excelentes orquestras – teremos o Grito do Carnaval. A seguir, será realizada uma passeata pelas ruas daquele populoso Bairro, concitando o povo a cair na batucada a aderir aos festejos consagrados ao Rei da Folia. Serão instalados serviços de auto-falantes para a transmissão das músicas carnavalescas de 1949. Em todos os quadrantes do Bairro Siqueira Campos reina grande entusiasmo, aguardando-se com ansiedade as festas daquela Sociedade – que marcarão, por certo, um acontecimento no Carnaval de 1949²⁴.

No tocante aos clubes recreativos do Siqueira Campos, para além da contribuição dos associados, quase todos dependiam dos recursos da administração pública municipal, principalmente, para manter suas sedes e a organização das festividades. O poder público estratégico agia no sentido de disciplinar o cotidiano, os corpos dos trabalhadores urbanos e operários, encontrando no lazer, no momento considerado ocioso do trabalhador, uma dinâmica segregacionista social e territorial, que contribuía para o desenvolvimento de práticas culturais e estéticas, adscritas como de um determinado território. As batucadas, ou seja, o samba, já tinha passado por um processo de sedimentação pelos territórios

²³ Entrevista concedida ao autor por dona Maria Isabel Nunes dos Santos, aposentada, 77 anos de idade, em 14/01/2021.

²⁴ In: **Jornal Diário de Sergipe**, quarta-feira, 09 de fevereiro de 1949. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe – IHGSE.

subalternizados, por onde foi movimentado todo um repertório cultural simbólico e material, que passou a ser acionado entre os jovens de gerações distintas como um ethos, um signo de distinção social tecido através das relações de sociabilidades, diante de um determinado território e estilo, atravessado também pela etnicidade, como uma alternativa de se reconhecer perante as alteridades.

A partir de meados dos idos de 1960, os investimentos do erário público nos eventos capitaneados pelos clubes recreativos e sociais dos bairros periféricos foram diminuindo e foram se consolidando os carnavais de rua de Aracaju. Assim, a maior parte desses clubes desapareceu, dando espaço as residências. Mas os festejos ainda eram sedimentados pelos bairros e o Siqueira Campos tinha um papel social importante neste contexto, principalmente, em relação às festas sazonais para as populações periféricas: o carnaval, os festejos juninos e natalinos. Em relação ao carnaval, a população mais abastada se dirigia para os clubes da zona sul, e o carnaval de rua que corria pela Praça Fausto Cardoso. Data desta época também o aparecimento dos “cortejos de batuques”, os “ranchos”, os “blocos carnavalescos” e as “escolas de samba”, que desfilavam pelo Centro da Cidade entre a Praça Fausto Cardoso e a Rua João Pessoa. Para o memorialista da “Aracaju pitoresca”, Murillo Melins (2007, p. 123),

Do Aribé vinha o bloco ‘A muda’, com algumas carroças carregadas de móveis velhos, esteiras e outros utensílios domésticos imprestáveis, e em seguida, uma multidão vestida em andrajos dançava e cantava animadamente ao som de uma boa orquestra.

Com maior investimento público destinado aos carnavais de rua, que foram embelezados pelas estéticas, as sonoridades das escolas e dos blocos de samba que desfilaram pela Praça Fausto Cardoso, assim como no Bairro Siqueira Campos, entre as décadas de 1960 a 1980, alguns territórios periféricos foram legitimados como bairros culturais, musicalmente potentes em relação a determinadas sonoridades, modos e estilos de vida. Os principais blocos e escolas de samba eram dos bairros Siqueira Campos, do Novo Paraíso e do Bairro América, na zona oeste; além das escolas e blocos dos bairros Cirurgia e Suíssa, na zona central. Os componentes das escolas e dos blocos, em geral, eram habitantes dos territórios periféricos. A Escola de Samba Siqueira Campos, a Unidos do Aribé e o Bloco Rebu, todos do Bairro Siqueira Campos, tiveram um período de hegemonia como ganhadores dos carnavais da

cidade neste período (GRAÇA, 2022). Nesse sentido, explica um depoente nascido e criado pelo Bairro Siqueira Campos,

[...] eu nasci em 1958 e lembro bem que quando chegávamos perto do carnaval, às escolas e os blocos de samba já sabiam aonde encontrar os músicos para compor suas baterias. As escolas públicas do Siqueira, do Bairro América e do Getúlio Vargas tinham as melhores bandas marciais. A gente ensaiava muito e a bateria era muito forte. Cada um já tinha sua escola de samba e o bloco aonde tocar. A escola de seu Jacinto, Escola de Samba Siqueira Campos, foi a mais vitoriosa. Depois veio o Bloco Rebu. A gente ensaiava na rua mesmo, ou na quadra de alguma escola. Quando chegávamos para desfilar, era uma festa só, o povo todo animado, era uma coisa bonita. Os meninos do Aribé eram bons nas batucadas²⁵.

Contudo, a partir da década de 1990, já não existiam mais os carnavais de rua, por meio das escolas e dos blocos de samba. Houveram maiores investimentos do poder público e privado na organização de prévias carnavalescas, com trios elétricos dominados pelas bandas baianas. Fora o tempo do movimento e do gênero musical “axé music” e do “pagode baiano”, que passou a dominar o carnaval e as micaretas, em todo o Brasil. São expressões culturais e gêneros musicais que surgiram pelas periferias negras de Salvador, Bahia, e têm como ponto central as batucadas do samba, além de inovações tecnológicas, como a guitarra baiana, o teclado, o baixo, instrumentos de sopro metalizados e outros que também são muito utilizados. Além disso, o poder público de muitas cidades passou a organizar as festas de carnaval, a partir da estrutura do trio elétrico. Porém, ainda existe em Aracaju um movimento de blocos de rua, em alguns bairros, que voltou a receber incentivos da prefeitura local, a partir do início do século XXI. Tal iniciativa ressurgiu junto com produtores culturais, que são habitantes de territórios periféricos, como o Bairro Siqueira Campos, o Bairro Getúlio Vargas, do Bairro Cirurgia e, principalmente, do Bairro Suíssa, que buscaram reviver parte da cultura e dos movimentos expressivos dos antigos carnavais de rua de Aracaju, por meio de registros sonoros, imagens e dados de memórias, sobre o “Bloco Rasgadinho”, que resistiu às intempéries do tempo.

Como destacado por alguns interlocutores, as “batucadas do samba” faziam parte do contexto social e cultural de alguns bairros periféricos específicos, como demonstrado no

²⁵ Entrevista concedida ao autor por Sebastião Edson Moura, professor, 63 anos de idade, em 14/01/2021.

mapa acima, como o Bairro Getúlio, o Bairro Cirurgia, o Bairro Suíssa, o Bairro Pereira Lobo, o Bairro Santos Dumont, o Bairro Dezoito do Forte e o Bairro Industrial, bem como o Bairro América, o Bairro Novo Paraíso, o Bairro José Conrado de Araújo, o Bairro Jabutiana e o Bairro Siqueira Campos como um território central. Vários foram os adolescentes e os jovens que cresceram mantendo contato com as batucadas do samba por tais territórios. As escolas dos bairros, as sociabilidades pelo espaço social da rua e o contato próximo com alguns familiares tornaram-se momentos propícios para as trocas sociais e culturais, que contribuíram para a significação e a atualização dos sentidos do saber ancestral das batucadas do samba, como registro, dado de memórias da cultura e dos processos identitários africanizados.

Nesse sentido, como explica um interlocutor nascido em 1958,

[...] desde os sete anos de idade eu já tocava na banda da escola. Antigamente na escola quem se interessava por música, já podia aprender algum instrumento. Eu sempre gostei dos batuques, de tocar instrumentos percussivos. Desde cedo eu já me inscrevia para participar dos shows de calouros que tinham pelos cinemas do Aribé. Meu irmão me incentivava. A gente gostava de boa música, como samba. Era o tempo do LP, do vinil. Na época tinha no bairro o Cinema Bomfim ou Siqueira Campos e o Cinema Vera Cruz. Neles tinham programas de auditório. Aí fui me juntando com a turma da escola e da Praça Dom José Thomas e fomos fazendo batuques pelas ruas. Depois nós fomos chamados para conduzir baterias de escolas de samba e do Bloco Rebu, e fomos ficando conhecidos, quando de repente, durante nossas brincadeiras pelos bares do Siqueira, principalmente pelo Bar dos Estudantes, começamos a fazer “sambão”. Era assim que chamávamos na época. Aí surgiu o “Black Samba”²⁶.

As narrativas sobre os protagonistas do samba de Aracaju descrevem o grupo “Black Samba” e a cantora de samba e carnavalesca dona Isabel Nunes, entre os primeiros atores sociais a ultrapassarem as barreiras sociais de classe, cultural, sonora, musical da periferia, e se apresentarem em espaços mais elitizados, como alguns bares, restaurantes e hotéis da Orla de Atalaia, bem como em comemorações festivas pelas residências das classes médias e alta de Aracaju, a partir dos idos de 1970. Em relação ao Black Samba, seu mito fundacional tem relação direta com a comemoração ao dia da abolição. Em 13 de maio de 1978, os então

²⁶ Idem.

jovens do Aribé estavam no Bar dos Estudantes, no Bairro Siqueira Campos, fazendo um “sambão”, quando o nome do grupo surgiu entre os amigos.

O “Black Samba” tinha, em seu repertório, músicas do cancioneiro popular brasileiro, principalmente, o samba. Era formado por um grupo de amigos do bairro que se conheciam desde tenra idade, e alguns estudaram juntos. Entre eles, existiam aqueles que tinham experiência de apresentação em rodas de choro pela cidade, como também alguns que já recebiam cachê por apresentação - mas o grupo não tinha pretensão profissional. Uns eram professores, outros estavam se formando e tinha também aqueles que trabalhavam pelo comércio. O grupo se apresentava pelos bares do Siqueira Campos, festas realizadas pelas prefeituras de cidades do interior de Sergipe, festas de particulares, bares pelos bairros periféricos e outros mais elitizados pela zona sul e pela Orla de Atalaia, como também chegaram a participar de eventos festivos pela Bahia.

Além disso, os integrantes do Black Samba buscaram empreender arrendando um bar pelo Bairro Siqueira Campos, destinado apenas as sonoridades da música negra, principalmente, ao gênero musical samba, que foi o Bar “Black Sambar”, na Avenida Augusto Franco. Tal iniciativa é considerada pelos interlocutores como uma das primeiras experiências destinada a um lugar específico para os consumidores de música negra e periférica, principalmente, o samba. Entre os idos de 1970 e 1980, a musicalidade que mais circulava pelos bares da cidade, principalmente, de territórios periféricos, era a seresta. Mas o empreendimento durou apenas alguns meses. No decorrer dos idos de 1980, cada um dos integrantes já tinha uma carreira profissional. Muitos eram graduados pela UFS em alguma licenciatura, que constituindo família seguiram outras estradas da vida. No entanto, ainda se encontram em momentos festivos, principalmente, para rememorar o tempo áureo do Black Samba pelo cenário musical aracajuano.

No contexto atual do samba aracajuano, a cantora dona Isabel Nunes e o Black Samba ainda são reconhecidos por alguns protagonistas do samba local, como pertencentes a uma das gerações divisoras, em relação às lutas e os conflitos do cotidiano, por afirmação identitária e resistência cultural, através do samba, como uma cultura plástica e sonora do contra-hegemônico, ligada à diáspora africana. O Flamengo Circulista Esporte Clube é considerado, assim, o principal espaço do samba local, em conjunto com o Bairro Siqueira Campos, o seu espaço âncora. Mas o samba fora se constituindo como uma cultura musical

potente, por meio de alguns bairros e localidades periféricas específicas para além do Aribé, como pelos bairros aqui descritos que compõem a denominada área do samba de Aracaju. Todavia, a cooptação do samba e sua estética, pela industrial cultural e do espetáculo do presente, tem contribuído para a circulação da musicalidade e de seus protagonistas por outros territórios da cidade, como potencial alternativa de empregabilidade, a partir de uma cena musical samba.

2.4 - Na área do samba: sociabilidades, diversão e estilo de vida na cidade

No início do século XXI, o Brasil passou por um processo de transformação política, econômica e social, exatamente quando o presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), do Partido dos Trabalhadores (PT), assumiu o governo federal. Fora um período de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento, por meio da intervenção estatal. Na capital dos sergipanos, o governo municipal ficou sob a responsabilidade do prefeito Marcelo Déda do PT (2001-2006). Na sua gestão, houve uma política voltada para a urbanização da cidade, como por programas de arrendamento de moradia popular, como pela construção e a reurbanização de vias públicas, pontes, hospitais, postos de saúde e o reordenamento de bairros, assim como da revitalização do Mercado Central e da Orla Marítima. Tal política também atraiu e fomentou o investimento privado, principalmente, em espaços para o lazer e o entretenimento noturno, em determinados territórios que, anteriormente, eram invisibilizados.

O Bairro Siqueira Campos passou por tal política de reurbanização. Suas vias foram fundamentais na “dinâmica de entrada e saída de Aracaju”, assim como das conexões para a zona norte, a zona oeste e a zona central da cidade. Além disso, houve o reordenamento dos limites do bairro, a construção de um posto de saúde na antiga lavandeira pública do Aribé ²⁷,

²⁷ A então Lavanderia Nossa Senhora de Lourdes, nome da padroeira do Bairro Siqueira Campos, foi uma obra pública municipal que foi inaugurada em 19 de julho de 1953, na gestão do prefeito Jorge Campos Maynard (1953-1955). Obra, assim, que dinamizou a vida e a paisagem urbanística do antigo bairro operário e dos trabalhadores urbanos. O Siqueira Campos tinha se tornado o bairro mais populoso da cidade e sofria com a falta de fornecimento de água. Os moradores, em geral, migrantes oriundos de regiões interioranas de Sergipe, da Bahia e de Alagoas, sendo pobres e pretos, buscavam água por quatro chafarizes espalhadas pela localidade, que exploravam o seu fornecimento para os moradores da região. Assim, explica a interlocutora entrevistada, que possui noventa e nove anos de idade: “A lavanderia foi uma obra muito boa para o povo pobre daqui. A gente

a construção do Hospital Municipal Zona Norte e uma das bases de operação do SAMU (Serviço de Atendimento Móvel de Urgência), reformas e a ampliação de escolas públicas, bem como da Biblioteca Municipal Clodomir Silva, de espaços de lazer, esporte e cultura.

Pelo Siqueira Campos, tal reforma urbana representou uma “limpeza social”, porque além de reordenar os fluxos e o aspecto urbano de espaços centrais do bairro, como a Praça Dom José Thomaz, que se tornou o lugar mais atrativo para o consumo de bebidas alcóolicas, o tráfico de drogas entorpecentes, a venda e o consumo de lanches, assim como as apresentações musicais ao vivo. Neste contexto de reformas, atraiu também as atenções de redes de comércio varejista e de serviços em geral que foram implantados pela localidade, bem como potencializou a abertura de espaços que, aos finais de semana, eram transformados em lugares para shows com palco, sonorização e iluminação com efeitos pirotécnicos. Além disso, também ocorreu uma política de monitoramento de localidades específicas, assim como da população, via sistema de câmeras de videomonitoramento, que passaram a ser integradas ao CIOSPE (Centro Integrado de Operações em Segurança Pública).

O bairro que tem sua história marcada como um território central para as classes trabalhadoras e étnicas estigmatizadas, desde o pós-abolição, teve também seus usos e apropriações alterados para a formação de um subcentro comercial popular, que modificou sua característica residencial e potencializou a atualização de signos, assim como de significados, que eram ligados ao lazer e ao entretenimento noturno, por meio de sua área cultural e musical, utilizando das afirmações de processos de identidades da diáspora negra, como o samba. Pelo Bairro Siqueira Campos, se foi ganhando vida pelos clubes, pelos bares, pelos botecos, pelos restaurantes e pelos outros espaços em que, aos finais de semana, à noite, aconteciam transformações para ouvir música ao vivo e dançar ritmos como o arrocha, pelo funk, pelas batidas de música eletrônica, e, principalmente, pelo samba, um tipo de território periférico central para tal prática.

via as mulheres passando com baldes, com potes e trouxas e trouxas de roupa para lavar. Antes as mulheres tinham que ir lá para um chafariz na Avenida Maranhão, ou na pracinha do Siqueira, ou lá para o Dezoito do Forte, na Lavanderia Manuel Cruz. Esta era famosa! Quando fez a lavanderia daqui, vinha gente do Agamenon, do Bairro América e de outros lugares que não me lembro mais. Era mulher velha e nova, muitas agarradas com uma penca de crianças, caminhando pelo bairro e entoando cantorias da roça. Já era samba, né! Não tinha água nas casas. Aí muita gente tinha que ir para lá lavar a roupa. Aqui em casa a gente pegava água com seu Mariano Salmeron. A gente deixava acumular mais roupa mesmo, para depois ir lavar ou mandar lavar. Era uma renda para as mulheres mais pobres. O povo era mais escuro, assim como eu, e bem pobre. Aqui chegou água mesmo lá para 1962, foi quando a gente comprou uma lavanderia, aquela de cimento mesmo, de alvenaria. Eu já trabalhava na fábrica de tecidos, aquela primeira” (entrevista concedida ao autor por dona Zunária Freire de Oliveira, aposentada, 87 anos de idade, em 15/07/2010).

Algumas vias centrais do bairro, como a Rua Bahia, a Rua Distrito Federal, a Rua Mato Grosso, a Rua Rio Grande do Sul, a Rua Sergipe, a Rua Acre, a Rua Alagoas e a Avenida Augusto Franco passaram a ser utilizadas para agrupar estabelecimentos que abrem e fecham ritualisticamente, com obsolescência programada, em que é possível consumir, dançar e protagonizar, ritmados pela musicalidade do samba, como estilo de vida. Este fenômeno demonstra a preservação, a ressignificação e a potencialidade daqueles que têm o Siqueira Campos como um lugar de referência, assim como de um modo de resistir às políticas que objetivam apagar, silenciar e alterar movimentos culturais expressivos de populações subalternizadas, com características territoriais.

No presente, foi pelo Bairro Siqueira Campos que se ganhou visibilidade todo um movimento cultural expressivo musical, ligado ao samba na cidade. Foi assim que se deu um movimento entre aqueles que entraram na idade da juventude dentro do século XXI, protagonizando tal cenário. Jovens afrodescendentes, periféricos e das classes trabalhadoras passaram a recorrer, cada vez mais, atrás de alternativas de empregabilidade, por meio da música, entre elas, o gênero samba, perante o enfrentamento histórico da precarização das relações de trabalho, vivenciadas por distintas gerações de jovens, que se movimentam pela cidade, principalmente, por territórios que foram formados para além do “Quadrado de Pirro”, no pós-abolição, como espacialidades periféricas, degradadas, precarizadas e habitadas por uma população pobre, migrante e preta.

Como destacam alguns interlocutores, desde que o samba fora cooptado pela indústria cultural e do espetáculo, vários foram os jovens de territórios periféricos, pobres e pretos, de distintas gerações, que passaram a buscar por meio de tal estilo, uma carreira musical como forma de impactar suas vidas laborais. A maior parte deles aprende a tocar algum instrumento musical e a cantar por meio das relações de sociabilidades, diante da cultura parental. Alguns pesquisam e estudam música, ouvindo artistas que possuem fama, principalmente, pelo acesso de vídeoaulas, por páginas especializadas da internet. Existem, assim, aqueles que frequentaram ou frequentam alguma escola de música. Dessa forma, narra um interlocutor nascido em 1986,

[...] cara, eu sou do Siqueira. À música e o samba é coisa de família. Eu e meus tios somos autodidatas, saca? Desde pequeno eu já acompanhava meus tios tocando violão, bateria e outros instrumentos aqui em casa. Eles tinham

uma banda de baile e tocavam de tudo, mas o forte era o pagode baiano e o forró. O samba era mais uma coisa de dentro de casa porque o público não pedia muito. Depois um dos meus tios foi fazer “carreira solo”, tocando e cantando apenas MPB. Eu sempre acompanhei os esnaios deles e fui tomando gosto. Mas eu gosto mesmo é do pagodão e de samba. Eu aprendi logo a tocar cavaquinho e gostei. Passei a tocar com uns amigos do bairro e da escola e fui tomando gosto. Mas é difícil sobreviver apenas da música. Meu tio sobrevive apenas da música, mas ele já tem uma carreira grande, já é reconhecido. Eu trabalho de segurança em uma empresa especializada, mas aos finais de semana toco com uns amigos em bares, botecos e em alguns shows pela cidade. Mas geralmente é mais pela periferia mesmo, pelo Siqueira, pelo Bairro América, pelo Santos Dumont, pelo Mercado, pelo Bairro Getúlio Vargas, pelo Cirurgia, pelo Bairro Suíssa e pelo Pereira Lobo. São esses os bairros que eu sei que tem samba pela cidade. Aqui em Aracaju o samba ainda é muito restrito, mas está crescendo muito. Ainda é visto como coisa de preto e da periferia. Já têm vários bares de bairros que estão colocando grupos de samba. Você sabe que fica mais em conta para eles e o público gosta. O arrocha foi que cresceu muito rápido, né! Tudo que é bar tem arrocha e sertanejo, até o forró perdeu espaço para eles. Mas aqui já tem até eventos só de samba. Às vezes a gente atravessa para a zona sul. Lá para o Inácio Barbosa, o Gragerú, o Bairro Luzia e a Orla. Mas para entrar nesses lugares, como as boates, precisamos ter mais organização²⁸.

O Flamengo Circulista Esporte Clube, também conhecido como “Clube do Samba”, é considerado o espaço central de significação e atualização do samba na cidade. É a partir de tal espaço que, aos finais de semana e feriados, à noite, circulam por Aracaju, diversos jovens e adultos, de gerações distintas. Dentro do mundo globalizado, estes produzem, reproduzem, protagonizam e consomem o samba como uma cultura do contra-hegemônico, entre elas, a das identidades africanizadas. Em dias de shows de samba, pelo clube, a noitada inicia a partir das 22 horas, mas os fluxos começam logo cedo, pois as mulheres não pagam para entrar até determinado horário. O público feminino pode ser, então, um dos indicativos se terá ou não casa cheia nos dias de samba.

²⁸ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2019, concedida ao autor por um interlocutor pardo, nascido em 20 de dezembro de 1986.

Imagem 07: Fachada do Flamengo Circulista Esporte Clube.



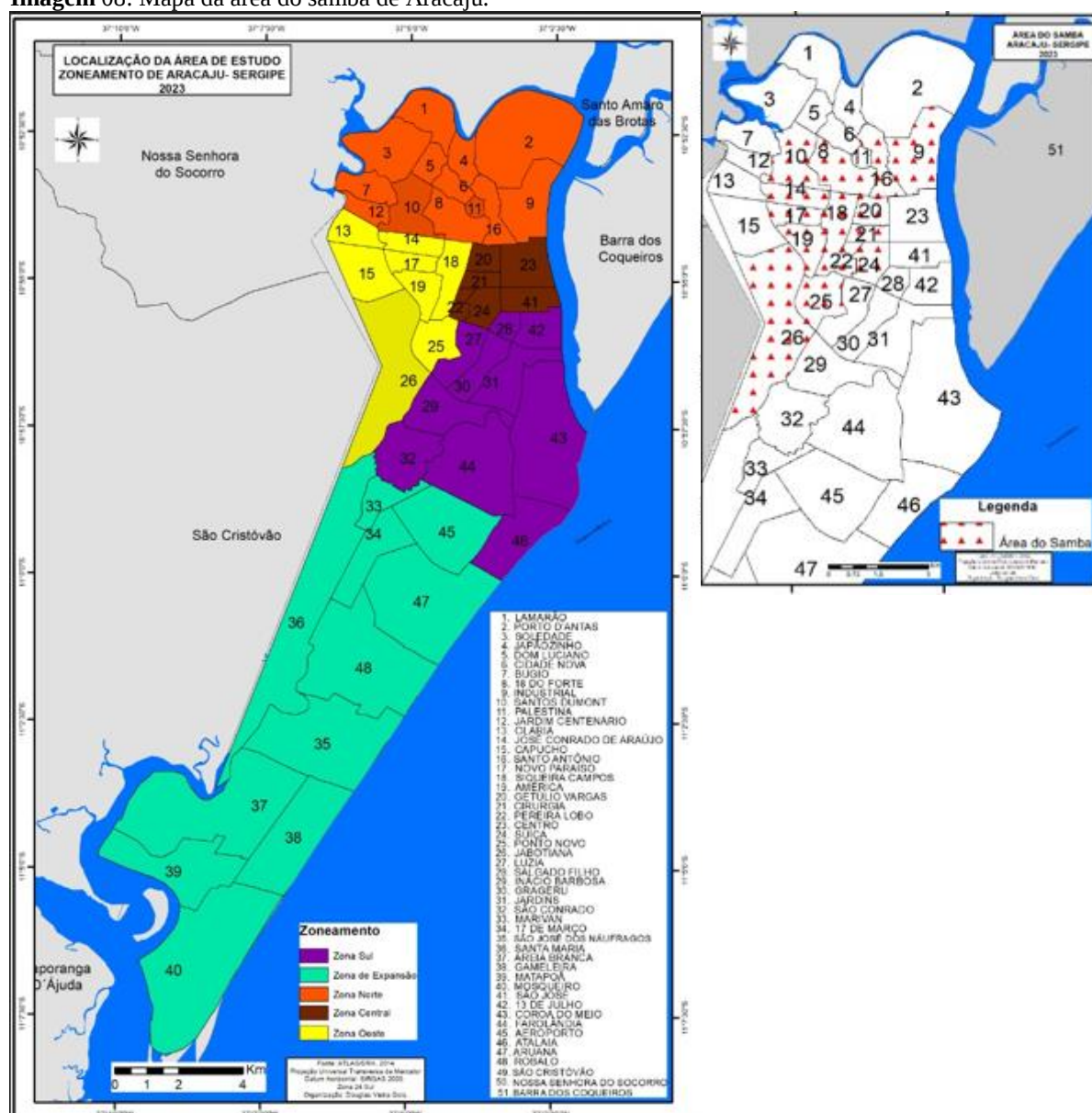
Fonte: <https://www.facebook.com/circulista/photos/a.1266848120004156/1353359561353011>. Acessado em: 28/08/2022.

O clube comporta, aproximadamente, 400 pessoas. Sendo assim, este possui uma bilheteria, e, no espaço interno, tem um banheiro para homens, um banheiro feminino e um banheiro para pessoas com deficiência (PcD). Há também um balcão de bar e uma sala, esta última sendo usada como depósito e camarim. O palco pode ficar próximo a uma parede, que fica em frente à porta de entrada e saída, como também pode ficar no meio do salão. Este último é utilizado quando é montado o palco 360°, contando também com um espaço que possui mesas. O lugar é climatizado e obedece às normas de segurança, impostas pelos órgãos competentes, destacam alguns organizadores de eventos do local. Geralmente, esta é a estrutura dos espaços fechados, em que ocorrem shows de samba.

Pelos territórios periféricos, o clube é o único que resistiu às relações de força e aos rearranjos sociais e históricos, principalmente, quando se fala dos espaços em que ocorriam

práticas culturais plásticas e sonoras, da “invenção da tradição”, assim como da afirmação de identidades africanizadas. No entanto, alguns territórios que emergiram como periféricos durante o pós-abolição na cidade, ainda são reconhecidos como bairros com características racializadas, por meio do imaginário social, cultural, simbólico e religioso de uma “África idealizada”. Dessa forma, em seu conjunto, são descritos pelos interlocutores desta pesquisa como a “área do samba”, como podem ser visualizados pelo mapa abaixo.

Imagem 08: Mapa da área do samba de Aracaju.



Fonte: Doutor em Geografia Douglas Vieira Gois, produzido em: 20/01/2023.

Existem outros espaços pelo Bairro Siqueira Campos, em que a diversão é ritmada pela musicalidade do gênero samba, como o “Point Vip” e a “Casa Noturna Quatro Estações”, na Rua Acre, o “Show de Bola”, na Rua Sergipe, o “Pagode Federal”, na Rua Distrito Federal, o “Boteco Valentino’s”, na Rua Bahia, o “Bar do Mauro”, entre a Rua Pernambuco e a Rua Mato Grosso, entre outros espaços que ritualisticamente abrem e fecham. Em alguns desses espaços, os shows de samba são organizados e produzidos pelas próprias bandas ou pelos grupos de samba. Quando o espaço é fechado, a entrada é via bilheteria, e existe um acordo prévio sobre o formato e a distribuição da monetização dos artistas. No entanto, têm aqueles que se apresentam por um valor fixo do “cachê”. Sendo assim, quando o espaço é aberto, as apresentações dos artistas são monetizadas via o “couvert artístico”.

Outros bairros limítrofes com o Siqueira Campos também passaram por um processo de reurbanização, reordenamento territorial de seus limites, assim como tiveram seus usos e apropriações atualizados, como o Bairro José Conrado de Araújo, o Bairro Novo Paraíso e o Bairro América. Nesses bairros, ocorrem “rodas de samba” aos finais de semana. Pelo Bairro José Conrado de Araújo, existe o “Espetinho da Cris” e o “Meu Patrão Pesticaria”, na Rua Alagoas. Neles, ocorrem apresentações de estilos musicais variados, entre o arrocha, o sertanejo, e, principalmente, o samba. Além disso, a reurbanização do Bairro Jabutiana atraiu investimento privado para a construção de habitações populares verticalizadas, o que deu ao bairro uma característica jovem. São pessoas, assim, que passaram a ter acesso à distribuição de renda, seja por meio de concursos públicos, bem como o acesso a empregos, com maior potencialidade de monetização, por meio do comércio varejista, assim como de outros que passaram a empreender na região. Deste modo, surgiram pelo bairro espaços destinados ao consumo de bebidas alcóolicas, seja a partir do entretenimento noturno, como botecos, petiscarias, espetarias e bares com música ao vivo, em que se é possível dançar, ouvir música e protagonizar, a partir do estilo musical do arrocha, do sertanejo e do samba, com destaque para “Meu Patrão Petiscaria”, na Avenida Farmacêutica Cesartina Régis e o “Espeto Mania”, localizado na Rua Patrulheiro José Garcês de Andrade – que são bairros da zona oeste de Aracaju. Neles, os artistas são remunerados via o “couvert artístico”.

Pela zona norte, o Bairro Dezoito do Forte, o Bairro Santos Dumont e o Bairro Industrial são territórios que ritualisticamente abrem e fecham espaços, destinados à musicalidade do samba, protagonizados pelas juventudes de gerações diacrônicas que fazem parte do mundo globalizado. Pelo Bairro Santos Dumont, existe o “Pare no Play Boteco e

Petiscaria”, na Rua Senhor do Bonfim, que é um espaço aberto; o “Boteco Chopp Mania”, em frente ao Gbarbosa, que é um espaço fechado; o “Pagode do Formiga”, na Avenida Maranhão, que também é um espaço fechado; assim como outros bares, em que são realizadas “rodas de samba”. O “Pagode do Formiga” é um espaço que, pelo dia, funciona como um “lava à jato”, e, aos finais de semana, à noite, é transformado em um lugar para shows de samba. Lá, ocorrem as tradicionais rodas de samba, assim como shows organizados e produzidos pelas bandas e grupos de samba, que podem dividir o palco com grupos, cantores de arrocha e DJs. Já, pelo Bairro Industrial, o principal espaço de apresentações de samba ocorre pela Orlinha do bairro. Além disso, existe um movimento de “samba de mulheres” que acontece pelo espaço social da rua, em bares, dados no formato de roda de samba. É protagonizado por gerações diversificadas, e tem entre os participantes a sambista Isabel Nunes, considerada uma das “baluartes” do samba local. É um movimento destinado ao “samba raiz”, sendo assim, dito tradicional.

Pela zona central da cidade destacam-se, então, os bairros Suíssa, Pereira Lobo, Getúlio Vargas e Cirurgia, em que existem bares que realizam “rodas de samba”. Pelo Bairro Getúlio Vargas ocorrem, portanto, shows de samba organizados e produzidos por produtores culturais da localidade, como o “Festival de Samba da Maloca” e o “Maloca Samba House”. A entrada é via bilheteria. A Maloca é uma Comunidade Quilombola Urbana, que foi certificada pela Fundação Palmares, em 07 de fevereiro de 2007 (SANTO, 2011, p. 11). Já no Bairro Pereira Lobo se encontra a “tradicional roda de samba do ‘Seo Rafael Bar’”. Lá também têm rodas de chorinho e apresentações de bandas, assim como de grupos de samba e forró. Os músicos são remunerados via o “courvert artístico”, na maioria das vezes. No Bairro Suíssa, se tem o mais novo point do samba na cidade, o “Kamarote Aju”, que fica localizado na Avenida Desembargador Maynard. É um espaço fechado, a entrada é via bilheteria e os músicos são remunerados via acordo prévio.

Com as políticas de urbanização e revitalização de espaços públicos, no início do século XXI, o Mercado Central também virou um espaço cultural e do entretenimento noturno. Foram transferidas para o local, assim, algumas das principais festas organizadas pela prefeitura, como o carnaval e os festejos juninos. Vários grupos empresariais de produção de shows passaram a organizar eventos na localidade, como o espetáculo de artistas gospel, o espetáculo de bandas, grupos e cantores de samba, de forró e de arrocha. Tais eventos também ocorrem pela Praça de Eventos da Orla de Atalaia. O Mercado Central, sendo

assim, também tem parte da sua história ligada ao divertimento ritmado pelas batucadas do samba, aos finais de semana no período da tarde, passando a ofertar lugares próprios para a ressignificação do samba, como uma cultura plástica, musical de afirmação e resistência social afrodescendente. Na parte de cima do Mercado, existe o “Bar e Restaurante O Terraço”, que é um espaço fechado em que ocorrem shows de arrocha, pagode baiano, e, principalmente, shows de samba, aos finais de semana. Na parte de baixo do Mercado Central, no Thales Ferraz, tem o “Boteco do Guimas”, em que ocorrem, aos finais de semana, “rodas de samba”, de “chorinho” e “samba acústico”. Este último pode ser realizado por meio do uso da voz e do violão, como também pode ser incluído a bateria, o teclado e o baixo.

Como destacado, estes espaços são dominados por atores sociais procedentes de territórios que emergiram de forma informal, precarizados durante o pós-abolição, assim como formaram o primeiro fenômeno centro-periferia de Aracaju. São territórios em que a população negra, os pobres, os migrantes, os trabalhadores urbanos, os operários, a cultura, o lazer, e as religiões da diáspora africana foram segregados no pós-abolição. Além disso, no presente, ainda existem narrativas que caracterizam aspectos simbólicos e materiais desse passado histórico, como o samba, que é metaforizado pelos interlocutores desta pesquisa como uma cultura plástica e musical, com características dos processos de identificação da diáspora negra, assim como da formação dos bairros periféricos de Aracaju. São atores sociais que, além de terem chegado à faixa etária da juventude, no século XXI, tem um relativo domínio e acesso aos meios de comunicação, informações, e aparelhos tecnológicos com acesso à internet. São também produtores, reprodutores e consumidores de uma cultura digital, que disponibilizam pelas redes sociais as suas produções.

Dessa forma, entende-se que, na periferia, os indivíduos adotam padrões de comportamento e solidariedade, como uma forma simbólica de se reconhecer diante do outro, ao tecer signos e significados, como uma teia de sentidos. São ações coletivas e individuais que permitem, assim, a formação de estima pelo outro, através de relações de proximidade: afetos, sociabilidades e identidades. Ou seja, mesmo perante os embates do cotidiano por reconhecimento e poder, as pessoas constroem formas alternativas de pertencimento a um determinado território, como sujeito e parte de um grupo social, como diria Certeau (1994; 2012).

Em geral, são atores sociais que se conhecem desde muito cedo, tanto pelo espaço

social da rua, assim como pelas escolas públicas dos bairros periféricos, quanto pelas rodas de samba pela cidade. Muitos deles acionam dados de memórias por meio de narrativas identitárias, exatamente para descreverem determinados territórios como lugares típicos do samba, em Aracaju, ou como alternativa para expressar que se reconhecem perante as diferenças, pois partilham aspectos de vida em comum. É a “área do samba”, como pode ser visualizada no mapa acima. Ora eles acionam o termo para descreverem uma territorialidade mais ampla, que também é dada pela historiografia, pelos estudos geográficos e memorialísticos, estes que foram formados desde a mudança da capital, exatamente como territórios desorganizados, degradados e precarizados. Nestes espaços, foram habitar parte da população afro-religiosa, os pobres, os proletários e os afrodescendentes no pós-abolição. Ora eles descrevem, assim, como o Bairro Siqueira Campos, que é considerado um espaço “âncora” dos fluxos em torno da produção, da reprodução, da circulação, do consumo da cultura plástica e musical do samba pela cidade.

Acima de tudo, a “área do samba” é o lugar em que os atores sociais envolvidos com o samba se reconhecem diante das diferenças, por meio da origem, da procedência, da cor da pele e de um conjunto de práticas experienciadas coletivamente, como por rituais de sociabilização, de signos e significados, que incluem comportamentos e até reações a situações novas, estas sendo aquelas que podem acionar referenciais de situações anteriores, que se estabelecem por meio de dados de memórias, mesmo que de modo genérico, ou por um passado histórico que é atualizado, através do cotidiano. Ou seja, é o espaço do contrapoder, que também é traduzido, em parte, por uma gramática cartográfica de sentidos díspares da análise sociológica e antropológica, vulgarizada entre os interlocutores, como o conceito de “cena” (JANOTTI JÚNIOR; NOBRE PIRES, 2018, p. 141-144), o de “pedaço” (MAGNANI, 1998; 2012) e o de “quebrada” (PEREIRA, 2010).

Como descrito na literatura sociológica e antropológica, são espaços de disputas de sentido entre gerações e aspectos subjetivos, a partir de uma linguagem da resistência, de ser periférico, pobre, trabalhador e uma noção genérica de afrodescendência. Pode incluir também expressões narrativas de ser e estar jovem, seja por meio de uma dada estetização do corpo, ou não. Trata-se, portanto, de práticas e códigos de conduta tecidos perante relações de proximidades, que formam redes de sociabilidades pela cidade. Como explicam Magnani (1998; 2012) e Pereira (2010), a partir de suas pesquisas, em São Paulo, em relação à noção de “pedaço” e “quebrada”, a “área” é também o lugar em que os usuários cotidianos se

reconhecem, na diferença, e acionam laços de afinidade, combinados entre parentesco, vizinhança, procedência e classe social, em detrimento aos considerados “de fora”. Porém, na “área” existe uma relação simbólica de proximidade, marcada pela cor da pele e a “invenção” de uma “tradição” cultural, sonora, musical e identitária, delimitada como espacialidade de origem negra.

Nesses espaços, vistos como territórios de instabilidades social e marginal, eclodem expressões plásticas vivenciadas entre gerações, consideradas desviantes, tanto em relação à ordem vigente estabelecida, que são sempre reinterpretadas pelas juventudes, assim como por aquelas que são compartilhadas entre grupos distintos de classes sociais, subalternizadas, com características étnico-raciais. Além disso, são expressas pela visibilidade do corpo, ritmado por um determinado gênero musical, que partilha um conjunto de signos do contra-hegemônico, em que ocorrem fluxos significativos de produção, reprodução, circulação, consumo de expressões culturais, musicais e simbólicas, sendo estas aquelas que têm propriedades relacionadas à noção de “cena musical”. Em geral, a cena é vista como um ponto de encontro artístico, cultural e musical, momento em que é possível a encenação de comportamentos por meio da produção, do consumo, da troca de bens simbólicos, materiais, sensibilidades, valores e outras vivências associadas a um determinado estilo de vida, massificado perante outros, que cria conexões com a cidade. São conexões que também articulam inclusões e exclusões negociadas, apontando para a importância de uma economia da cultura. A cena é um lugar que ganha sentido por meio das práticas do cotidiano, podendo ser mudada de um ponto para outro da cidade, por meio dos atores sociais que lhes dão sentido (JANOTTI JÚNIOR; NOBRE PIRES, 2018, p. 141-144), o que não ocorre com a noção de “área do samba”, como descrita pelos interlocutores desta pesquisa.

Capítulo III

TERRITORIALIDADES DO SAMBA: ÁREA, CENA MUSICAL E ECONOMIA SOCIOAFETIVA

Nos primeiros quinze anos do século XXI, ocorreu pelo Brasil, um tipo de política pública, que era prioritariamente preocupada com a urbanização e a revitalização de determinados territórios, que anteriormente eram vistos como degradados, desorganizados e precarizados. Em Aracaju, mesmo com a retração destas políticas, nos últimos seis anos, parte de alguns desses territórios, passaram a atrair as atenções de empresários do setor de serviços ligados ao entretenimento noturno, que buscaram e ainda buscam limpar, reinterpretando sentidos do passado, inserindo novos usos e apropriações nesses lugares. Além disso, a produção, a reprodução, a mercantilização, o consumo, os fluxos e a circulação de determinadas culturas expressivas e musicais, pela cidade, vem contribuindo para o surgimento de “cenas musicais”, que têm ganhado sentidos por meio de “estilos de vida” que são vivenciados pelas juventudes de distintas gerações, como também são utilizados como constructo de “carreiras musicais”.

Neste capítulo, meu objetivo é caracterizar a “cena musical samba” local a partir de aspectos socioeconômicos, que priorizam um tipo de sociabilidade de rua, assim como a musicalidade do samba como estilo de vida e constructo de empregabilidade entre jovens de distintas gerações, dentro do mundo globalizado. Para tal, utilizo das discussões teóricas especializadas, seja sobre os lugares da produção de sentidos ou os processos de identificação. O trabalho é desenvolvido por meio da observação direta e participativa, utilizando o recurso metodológico das entrevistas, conversas informais e fortuitas, principalmente, com os protagonistas do samba de Aracaju.

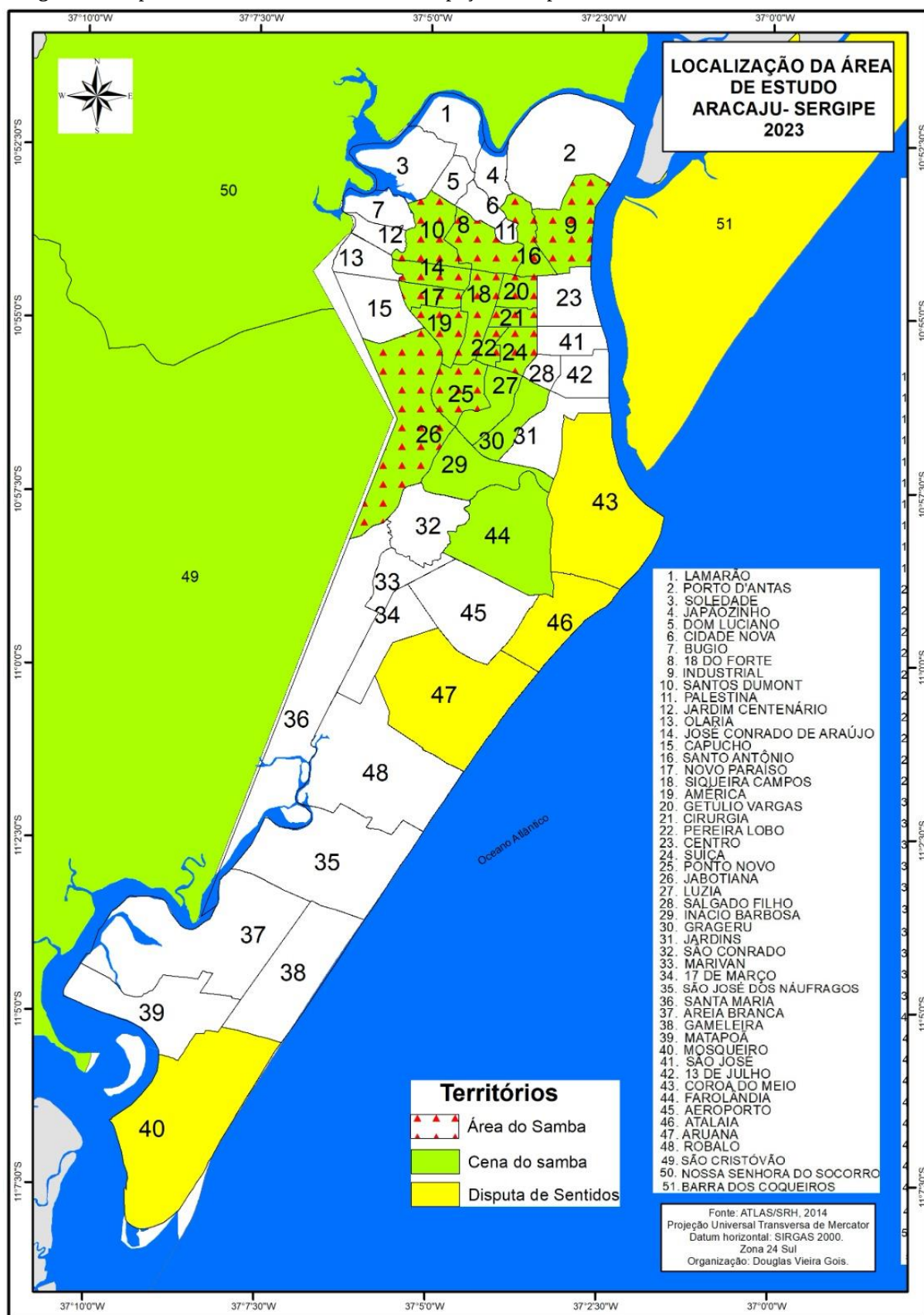
No primeiro momento, a discussão gira em torno de definir a noção de cena musical trabalhada no texto, buscando caracterizar o conjunto de espacialidades que compõem a cena musical samba aracajuana. No segundo momento, a discussão baila sobre as sociabilidades de rua, a produção e os fluxos, seja por um tipo de economia marcada pelas relações de proximidades, ou pelo acesso aos meios tecnológicos e digitais.

3.1 - Da área a cena musical samba de Aracaju

Sendo um tipo de idioma musical enraizado histórica e geograficamente pelos territórios marginalizados das cidades, o samba, o funk, o hip hop, o kuduro e o reggae circulam pelos espaços urbanos e são dinâmicas, como tantas outras, da produção de sentidos de culturas, remetendo a diáspora negra. Neste caso, são transmitidas a partir das relações intergeracionais, pela cultura parental, pelo espaço social da rua, pelo acesso aos meios de comunicação e a cultura de massa hegemônica. A dinâmica produtiva é caracterizada, assim, para além da sonoridade. Assim, indumentárias, inscrições e ornamentações pelo corpo, insígnias e outras linguagens simbolicamente juvenis são rememoradas e reinventadas entre as gerações.

Os bairros subalternizados também são transformados em lugares de sentidos, em que é possível vivenciar uma produção dita marginal e alternativa, que sobrevive, geralmente, na informalidade, dependente de relações de proximidades. Por outro lado, a produção, a reprodução, a mercantilização, o consumo e o fluxo de jovens de distintas gerações pelas cidades, através de determinadas sonoridades, como o samba, tem possibilitado o surgimento de carreiras musicais. Eles circulam e mantêm contatos, inscrições, trocas sociais e culturais, que podem caracterizar determinados territórios como uma “cena musical”. No presente, a musicalidade do samba, que também é dada como uma cultura jovem, geracional e plástica, que anteriormente era bastante circunscrita a determinados territórios periféricos de Aracaju, descritos aqui como a “área do samba”, possibilitou a formação de lugares específicos para o consumo e a mercantilização deste gênero musical pela cidade. Além disso, existem outros espaços de sentidos, onde ocorrem disputas e conflitos identitários da produção musical local entre aqueles que buscam uma carreira profissional. Tais territorialidades podem ser observadas no mapa abaixo.

Imagem 09: Mapa da cena musical samba e outros espaços de disputas.



Fonte: Doutor em Geografia Douglas Vieira Gois, produzido em: 20/01/2023.

A gramática idiossincrática e cartográfica, denominada de “área do samba”, compõe a produção antropológica e sociológica sobre espaços que ganham visibilidade e poder, a partir da produção de sentido de jovens de gerações distintas, que buscam, por meio de suas práticas e culturas expressivas, demarcar determinados lugares das cidades, como territorialidades do contrapoder, assim como a noção de “pedaço” (MAGNANI, 1998, 2012), a noção de “quebrada” (PEREIRA, 2010) e a de “cena musical” (HERSCHMANN, 2013). Elas são, em parte, forjadas perante a relação com as políticas públicas, que buscam limpar determinadas territorialidades das cidades de seu passado histórico, ligado aos trabalhadores subalternizados e etnicamente estigmatizados. Porém, possuem as suas particularidades, pois a “área do samba” não é apenas o lugar em que as pessoas se reconhecem perante as diferenças e combinam laços de parentesco, sociabilidades, vizinhança, procedência e classe social em relação aos de fora, mas também é o mesmo local em que ocorre uma retirada da estigmatização do que ocorre no “pedaço” e na “quebrada”. Principalmente, porque a área do samba é o lugar do qual existem registros e dados de memórias sobre signos, assim como significados que são rememorados sobre a segregação da população trabalhadora pobre, migrante, afro-brasileira, a cultura, as sonoridades, o lazer, a diversão e as religiões da diáspora negra, em que são compartilhados e ressignificados, mesmo que de forma simbólica, pelas juventudes, por meio das relações intergeracionais.

Com a fluidez das conexões entre os bairros de Aracaju, por meio de políticas urbanas, como também a ampliação do acesso à educação, ao consumo e aos meios tecnológicos e digitais, por parte de populações das classes sociais subalternizadas e de territórios periféricos, que entraram na faixa etária da juventude no século XXI, eles tiveram, portanto, a oportunidade de protagonizar, a partir de novos fluxos sociais, econômicos, culturais e políticos, que tem impactado a indústria cultural e do espetáculo. Tal acesso possibilitou o aparecimento de estilos de vida em torno de gêneros musicais, como o samba, o pagode baiano, o arrocha, o sertanejo e o forró, que tem demonstrado potencialidade de autonomia para as juventudes de gerações diacrônicas do mundo globalizado, conhecido dentro e pela cidade. Estou me referindo às cenas musicais, como a “cena musical samba”, que pode ser visualizada no mapa acima.

O conceito de cena musical congrega espacialidades específicas que se conectam pelos diversos espaços de entretenimento noturno das cidades, a partir de determinadas estéticas, que são ligadas a gêneros musicais afins e distintos. Na cena musical, ocorrem

múltiplas práticas de produção, reprodução, consumo, circulação e outros fluxos do protagonismo de gerações distintas de jovens, que buscam sobreviver da música, por meio de uma carreira. Mesmo que vários gêneros musicais afins e distintos possam ser articulados na cena, no entanto, um deles deve se sobressair em relação aos demais.

As espacialidades identificadas em que ocorrem tal fluxo particular, mesmo que dispersas geograficamente, podem conectar aqueles que protagonizam e os que consomem, por meio de uma cena local, nacional e até mesmo global. As redes de atividades econômicas se dão por meio das sociabilidades, da solidariedade e das interações, através das identidades que conectam com aqueles que protagonizam, assim como com os que consomem a cena e a cidade, até mesmo pelos espaços virtuais (SÁ, 2012, p. 151-153; HERSCHMANN, 2013, p. 45-47). Estes espaços virtuais, principalmente, os das redes sociais digitais com plataformas de *streaming*, têm possibilitado outras vias da produção, da reprodução, do consumo, da interação e da circulação de música, que tem contribuído para a formação, a consolidação de cenas e circuitos musicais, como espaços da produção, da disputa de sentidos e de poder. São também alternativas da gestão de modelos de negócios e da experiência musical como um todo, dado como explica George Yúdice (2011, p. 33).

No presente, a “cena musical samba” de Aracaju ganhou forma a partir de um conjunto de bares, botecos, botequins, choperias, espetarias, petiscarias, espaços *grill*, *lounges*, clubes recreativos e de futebol *Society*, assim como outros espaços que utilizam o signo de “casa de samba”, que aos finais de semana e em dias de feriados, à noite, são transformados em lugares para a prática da diversão e do entretenimento noturno, movido pela sonoridade do estilo. Alguns deles, pelo dia, funcionam como estacionamento, lava a jato e depósito de bebidas. São espaços que possuem a durabilidade de seu funcionamento atípica, como ocorre em todo o setor de serviços, ligado ao entretenimento noturno. Porém, em alguns bairros, o estilo musical, assim como a cultura jovem e plástica ficam preservados, o que contribui para a explicação da sazonalidade ritualística de abertura e fechamento dessas casas noturnas, em determinados territórios da cidade.

Parte dos estabelecimentos está localizada pela dita tradicional “área do samba”. Nesse conjunto de espaços, existe um domínio de bandas e grupos de samba específicos, trabalhados em relações de proximidade, assim como as sociabilidades, que são de extrema importância para aqueles que objetivam circular e protagonizar por tal territorialidade, através

do estilo. Em outros bairros, como os que são localizados pela zona sul da cidade, existe maior poder de circulação e protagonismo entre as bandas, os grupos e os cantores que seguem carreiras individualizadas. Além disso, têm também os estabelecimentos que ficam localizados pela “Grande Aracaju”, em bairros da região metropolitana, que pertencem aos municípios de São Cristóvão, Nossa Senhora do Socorro e a Barra dos Coqueiros, mas que são integrados a Aracaju pelo sistema de transporte público da cidade. Existem outros “espaços de disputas”, como eventos de ambientes particulares, que são realizados pela zona de expansão, em territórios de praia, assim como aqueles em que há maior formalismo contratual, como as boates e os *lounges* de hotéis. Um dos eventos que ocorre neste formato é o “Arena Samba Clube”.

Atualmente, na cidade, há também grandes produtores de eventos, que organizam e produzem sazonalmente espetáculos de samba, como igualmente têm aqueles que mesclam o samba com outros estilos musicais. A maior parte deles é ligada às emissoras de rádio e de televisão local, que promovem shows com artistas reconhecidos nacionalmente, assim como existe a possibilidade dos artistas locais de se apresentarem e manter contato com aqueles que são afamados perante o cenário nacional. Em alguns desses grandes eventos, como o “Samba de Verdade”, os estabelecimentos da cena musical samba podem montar seus botecos num formato de roda de samba. Além disso, algumas bandas, grupos, cantores com carreiras individualizadas e outros atores sociais de territórios periféricos têm começado a empreender como organizadores e produtores de eventos de samba na cidade, principalmente, pelos bairros que compõem a “área do samba”.

Os contatos e as trocas realizadas por todo o tecido social da cena musical samba, assim como a visibilidade dada aos artistas locais que tem participado de grandes eventos, que exibem suas performances pelas redes sociais digitais, contribuindo tanto para o maior protagonismo deles na cena quanto para a organização do “negócio samba”, pois para participar de grandes eventos exige maior grau de formalismo contratual. Tal experiência tem contribuído para o protagonismo de bandas e grupos de samba específicos, que também têm participado de eventos organizados pelas prefeituras, como o carnaval e o *réveillon*. Além disso, são artistas que tem começado a circular por outras cenas musicais samba, fora de Sergipe, que têm utilizado suas influências de mídia e público para organizar, produzir e realizar espetáculos de samba em territórios periféricos da cidade, que também tem contado com a participação de artistas de fora de Sergipe. Geralmente, tais eventos são realizados pelo

Bairro Siqueira Campos, que é um espaço âncora para os fluxos e as interações que ocorrem pela cena musical samba.

Nos estabelecimentos destinados para a diversão, ao consumo de música e dança pela cena samba, existe uma diversidade de práticas musicais, como o arrocha, o pagode baiano, o funk, as batidas da música eletrônica, e, em menor proporção, o sertanejo e o forró. Pelas casas noturnas localizadas pela zona sul, em bairros considerados mais elitizados, o samba geralmente divide o espaço com o pagode baiano, o arrocha, o sertanejo e com o forró. Porém, existe todo um formato da organização e da produção de shows pelos estabelecimentos da cidade, que pode privilegiar os protagonistas do samba, em detrimento dos demais que seguem carreiras musicais em estilos musicais diferentes. Nesse sentido, narra um informante nascido em 1986,

[...] você sabe, todo mundo tem seu espaço. Mas é assim, em alguns estabelecimentos que ficam em bairros mais elitizados, eles colocam os grupos de samba porque vão lucrar mais. É muito mais em conta colocar a galera do samba para tocar e a gente faz bonito. Colocar um grupo de arrocha e forró é mais caro e eles só querem bilheteria ou fazem um acordo por um valor que é alto para o dono do estabelecimento. Por isso eles tocam mais em espaços maiores. O pessoal do sertanejo, do pagode baiano e do samba são quem tocam mais pelo couvert. Pode ver que a gente não deixa a desejar em relação a outros estilos, como o arrocha e o sertanejo, que são os movimentos musicais que mais crescem em Aracaju pelos estabelecimentos. É porque a galera gosta de modinha. Mas existe um formato da organização. É assim, tem a “quinta sertaneja”, a “sexta do arrocha”, o “domingo do samba” e vice e versa, sacou? A galera do samba quando vai tocar numa casa de show boa, a gente faz a festa. Os caras colocam um grupo ou uma banda de samba para tocar, e aí a gente leva os amigos, dividimos o palco. É assim, um levanta o outro, mas cada um faz o seu nome. Aí, quando vai ver, já estamos dominando o espaço e organizando os shows. Tem também o fato que têm lugares que a galera gosta mais de samba mesmo, como também pode ser o arrocha, o forró ou sertanejo, como pode ser tudo misturado. E como eu disse, tem alguns espaços que são modinha. O negócio pega fogo durante um tempo e depois esfria²⁹.

Pela cena musical samba, os fluxos podem ocorrer de diversas formas, tanto para aqueles que protagonizam por meio de uma carreira musical quanto para aqueles que buscam se divertir através do estilo. Assim, a noite pode iniciar na sexta-feira pelo “Clube do

²⁹ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2019, concedida ao autor por um interlocutor pardo, nascido em 20 de dezembro de 1986.

Samba”, no Flamengo Circulista, no Bairro Siqueira Campos, com a banda Ultrasamba. Ela domina tal localidade neste dia, organiza, produz e realiza a festa com seus convidados. No local, a diversão e a curtição também podem ocorrer pelo lado de fora do clube, pois ambulantes montam barracas, estacionam automóveis para a venda, assim como para o consumo de lanches e bebidas alcóolicas. Existe todo um fluxo de pessoas circulando pelo espaço da rua e fazendo batucadas pelas calçadas, que é uma característica desta espacialidade. A depender das atrações da noite e da tematização do evento, a entrada custa, em média, vinte reais, e as mulheres podem entrar até por volta das 22 horas, *free*. Ou seja, de graça. O quantitativo de mulheres, pela cena musical samba, pode expressar o sucesso de um evento, prioritariamente, quando se trata de espaços fechados.

Os espetáculos de samba no “Flamengo Circulista” são organizados e produzidos, em coparticipação entre os artistas que dominam o local e a direção do clube. Geralmente, os shows são tematizados e os consumidores podem entrar e sair do espaço após receber “uma pulseira” ou “um carimbo no antebraço”, que identifica a festa da noite. As atrações da noite e a direção do clube ora distribuem brindes com seus emblemas, ora fazem sorteios de brindes e bebidas alcóolicas. Em relação à arrecadação, 80% dela é destinada aos artistas que organizaram o evento festivo, e que também possuem a responsabilidade de pagar o “cachê” pré-acordado, deste modo, com as outras atrações. A direção do clube fica com 20% da arrecadação. Juntos, eles pagam a sonorização, o palco, a iluminação e a segurança. Este tipo de organização também pode ocorrer na “Casa Nortuna Quatro Estações”, assim como no “Pagode Federal” e no “Point Vip”, ambos que ficam no Siqueira Campos. E, também, pode ocorrer no “Pagode do Formiga”, no Bairro Santos Dumont. Porém, é uma característica marcante do “Clube do Samba”.

Neste dia, também podem ocorrer outras possibilidades de diversão, ritmadas pelo samba no bairro, entre elas, na “Casa Noturna Quatro Estações” e no “Point Vip” - na Rua Acre -, no “Pagode Federal” - na Rua Distrito Federal - e no “Show de Bola” - na Rua Sergipe -, que são espaços fechados e a entrada é via bilheteria. Nestes lugares, não existe domínio de bandas e grupos específicos. Além disso, abrem e fecham ritualisticamente como obsolescência programada, dependente de pessoas para organizar e produzir eventos. Além disso, existem fluxos pela Rua Bahia, no “Boteco Valentino’s” e no “Bar do Mauro”, entre as ruas Mato Grosso e Pernambuco, como também pode ser pela Rua Alagoas, no “Boteco da Cris” ou no “Meu Patrão Petiscaria”. Os dois últimos ficam localizados no Bairro José

Conrado de Araújo, fronteira com o Bairro Siqueira Campos. Todos são espaços abertos, e a monetização dos artistas é via o pagamento do “couvert”. Aos sábados, no “Clube do Samba”, o domínio é do grupo “Édiferente”, e os fluxos ocorrem pelos mesmos espaços. Quando são realizadas temporadas de rodas de samba no clube, aos domingos à tarde, o domínio é do cantor “Sinho Lemos”.

Ainda nas sextas e aos sábados à noite, a balada pode ser pelo “Pare no Play Boteco e Petiscaria” ou no “Boteco Shopp Mania”, que ficam localizados no Bairro Santos Dumont. Nestes espaços, não existe grande domínio de uma determinada banda e grupo, já que há certa rotatividade entre os que protagonizam pelo local. No primeiro, a monetização é realizada pelo “couvert artístico”, e, no segundo, existe um espaço de diálogo entre os proprietários do estabelecimento e os artistas que se apresentam. Pelo Bairro América e pelo Bairro Dezoito do Forte, existem bares e botecos em que são realizadas rodas de samba, as sextas e aos sábados, como também algumas bandas e grupos de samba alugam o espaço da Associação de Moradores, do Bairro América, para a organização e a produção de seus eventos. Já pelo Bairro Industrial, a diversão pode ser embalada pela Sambalê, que domina as apresentações no “Iemanjá Bar & Restaurante”, que fica localizado na Orlinha do Bairro Industrial e os consumidores precisam pagar o “couvert artístico” para a monetização da banda.

Pela zona central, existe a tradicional “roda de samba” das sextas-feiras pelo “Seo Rafael Bar e Petiscaria”, no Bairro Pereira Lobo, que é um espaço aberto e as apresentações são protagonizadas por diversos grupos, bandas e cantores, com carreiras individualizadas que se juntam para tal apresentação, o que é uma característica das rodas de samba. No Bairro Suíssa, no “Boteco Kamarote Aju”, que é um espaço fechado, as sextas e sábados existe uma rotatividade entre as bandas, os grupos e os cantores com carreiras individualizadas que disputam, interagem por espaço e pelo poder diante da cena musical samba. Já pelo Bairro Cirurgia e o Bairro Getúlio Vargas, ocorrem rodas de samba, principalmente, por alguns bares. Na “Maloca”, que é um Quilombo Urbano localizado no Bairro Getúlio Vargas, existem dois eventos de samba que são realizados anualmente por um produtor negro, jovem e habitante da comunidade, o “Festival de Samba da Maloca” e o “Maloca Samba House”. São eventos de samba protagonizados por artistas locais, pretos, periféricos e que chegaram à idade da juventude do século XXI.

Além desses espaços, os fluxos podem ocorrer as sextas e aos sábados por territórios mais distantes, como pelos estabelecimentos localizados em bairros da zona sul, como “Boteco do Mussum”, também denominado de “boteco do samba”, que fica localizado no Bairro Grageru. A entrada é via bilheteria e custa, em média, trinta reais, a depender das atrações da noite e das promoções, que são realizadas em alguns dias de festa. Nas sextas, existe um domínio das apresentações pelo grupo “Édiferente”, mas há também rotatividade das apresentações, pois existe a possibilidade de mais de uma atração na noite. Já aos sábados, existe maior rotatividade entre os artistas, que se apresentam e que são monetizados via cachê, por um valor fixo pré-acordado, o que é comum ocorrer pelos estabelecimentos que ficam localizados pelos bairros da zona sul, e que são considerados mais elitizados. Além disso, os produtos comercializados nesses lugares, como bebidas e pratos de tira-gostos, têm valores superiores aos que são comercializados pelos bairros da zona norte, da zona oeste e da zona central da cidade, que compõem a área do samba local. Em alguns momentos, os eventos festivos, neste boteco, podem seguir o mesmo padrão dos que são realizados no Clube do Samba. Isto geralmente ocorre, assim, quando a Ultrasamba consegue um espaço de diálogo com os proprietários do estabelecimento, para a produção de seus shows.

Ainda às sextas-feiras, os trajetos também podem ser complementados pelo “Boteco Aju”, no Bairro Luzia, e pelo “Cabra de Peste Epetaria e Boteco”, no Bairro Treze de Julho. No primeiro, nos dias de “Samba Aju”, tematização das sextas que ocorrem apresentações de samba no estabelecimento, o público-consumidor é considerado mais democrático, principalmente, em relação à faixa etária e à classe social. Já no “Cabra de Peste”, que realiza rodas de samba, é um espaço considerado “modinha jovem” do momento. Em ambos, existe ampla rotatividade entre os artistas que se apresentam, e a monetização é realizada pelo pagamento do “couvert artístico”.

Pela região metropolitana de Aracaju, ainda se identificam fluxos mais intensos, pois os indivíduos podem se dirigir para o Bairro Rosa Elze, na cidade de São Cristóvão, no “República Bar”. Tanto as sextas quanto aos sábados existem shows de samba, e a monetização é via o “couvert artístico”. O cantor Lázaro é, então, um dos principais artistas que se apresentam no estabelecimento. Pelo bairro, há outros em que ocorrem sazonalmente shows de samba. Ainda, pela “Grande Aracaju”, pela cidade de Nossa Senhora do Socorro, no Marcos Freire III, a balada ritmada pela musicalidade do samba pode ocorrer tanto as sextas à noite, quanto aos sábados e domingos, pelo período da tarde e da noite, no “Fest Clube”. Lá

ocorre uma mistura entre o arrocha, o pagode baiano e o samba. São eventos que podem ser organizados e produzidos pelo proprietário do estabelecimento, como também em coparticipação entre os artistas e o proprietário - ou mesmo alugado para o protagonismo da produção de eventos, prioritariamente, daqueles que fazem a cena musical samba. A entrada é via bilheteria, pois é um espaço fechado e é pago, em média, custando vinte reais.

Em Aracaju, aos sábados e aos domingos, as apresentações de samba iniciam logo no período da tarde, no Mercado Central. Pela parte do Mercado Thales Ferraz, têm as “rodas de samba” do “Boteco do Guimas”, em que há maior fluxo entre os artistas que se apresentam, monetizados por meio do “couvert”. Já na parte de cima do Mercado, no “Bar e Restaurante: O Terraço”, os shows de samba contam com palco, sonorização potente, iluminação e efeitos pirotécnicos. Existe rotatividade entre os artistas que se apresentam, mas há um relativo domínio da “Ultrasamba”, principalmente, aos sábados. A entrada é via bilheteria, que custa por volta de vinte reais, e os artistas são monetizados por meio de um acordo prévio, para o pagamento do “cachê”. Às vezes, os shows são tematizados, e também podem ocorrer apresentações de cantores, grupos de arrocha e do pagode baiano.

Aos sábados, após as apresentações de samba, pelo Mercado Central, é comum que os fluxos se voltem para o Bairro Siqueira Campos, principalmente, para o “Clube do Samba”. Neste dia, um dos principais grupos do samba local domina as apresentações no clube, o “Édiferente”. Além disto, pode haver grande circulação pelo “Pagode do Formiga”, no Bairro Santos Dumont. No período da tarde, aos domingos, também ocorre roda de samba no local, e a entrada no Pagode do Formiga é via bilheteria, que custa, em média, quinze reais. Os artistas podem ser monetizados via acordo prévio com o dono do estabelecimento, que pode organizar e promover os shows, como também pode desenvolver uma parceria com os grupos, assim como com as bandas de samba. Além do estilo samba, podem ocorrer apresentações de grupos e cantores de arrocha, como também de funk e batidas de música eletrônica, entre o intervalo de um artista para entrada de outro.

Ainda aos sábados e domingos, ocorrem rodas de samba e shows de bandas, assim como de grupos e cantores com carreiras individualizadas no “Samba do Cabral”, no “Society Clube Camisa 10”, no Bairro Santo Antônio. O cantor, compositor e músico “Matheus Silva”, geralmente, é uma das principais atrações nas rodas de samba. Mas existe grande rotatividade

entre os artistas, que se apresentam no local. O espaço também é alugado para a organização, a produção e a realização de festas, que são realizadas pelos protagonistas do samba local.

Entre os trajetos ritmados pela musicalidade do samba, aos sábados e aos domingos, uma das paradas pode ser pelo “Ponit do Falzinho”, no Bairro Ponto Novo, que faz divisa com o Bairro Siqueira Campos. Os artistas são monetizados via o “couvert artístico”, assim como não existe domínio entre os grupos e as bandas de samba. O proprietário do estabelecimento também organiza, produz e realiza eventos de samba, de grande e médio porte, articulando artistas locais com alguns afamados, nacionalmente. Entre os eventos de samba que ele organiza, destaca-se o “Samba Sergipe”.

Aos sábados, também podem correr shows de samba no “Meu Patrão Petiscaria” e no “Espeto Mania”, que ficam localizados no Bairro Jabutiana. Neles, os artistas são monetizados via o pagamento do “couvert artístico”, assim como não existe domínio de nenhum grupo ou banda de samba. O Espeto Mania é um espaço de maior frequência de jovens, em relação ao outro, e os estilos musicais mudam bastante durante os finais de semana. No entanto, as apresentações de samba sempre estão na agenda dos shows. No “Meu Patrão Petiscaria”, em alguns momentos do ano, o proprietário costuma vedar todo o espaço para deixar parecido com o modelo de uma boate. E, portanto, passa a cobrar bilheteria. No espaço, uma parte das mesas e cadeiras é retirada para dar lugar a uma pista de dança.

Pelo Bairro Luzia, no “Esquina Grill”, aos sábados e domingos, a depender da demanda do público-consumidor, podendo ocorrer a circulação de bandas, grupos e cantores que seguem carreira solo dentro do segmento samba. Além do samba, é comum também apresentações de grupos e cantores de arrocha e sertanejo. Lá, os artistas são pagos via o “couvert artístico”. Ainda, pelo bairro, têm o “Boteco do Hermes”, que é um espaço fechado que funciona similar a uma boate, com palco, sonorização mais robusta e iluminação com efeitos pirotécnicos. A entrada é via bilheteria, que custa por volta de trinta reais, a depender das atrações. Em alguns dias da semana, existe o modelo promocional de entrada *free* para as mulheres, até um determinado horário, antes da meia-noite. Ambos são, assim, espaços de maior frequência de jovens de classe média. No “Boteco do Hermes”, circulam artistas de estilos musicais distintos, entre eles, o arrocha, o forró, o sertanejo, o pagode baiano e o samba. Aos sábados, e, principalmente, aos domingos, o samba e o pagode baiano são os principais estilos de música para ouvir, dançar e se divertir. Pelo Bairro Luzia também

existem outros estabelecimentos, que ora realizam rodas de samba aos finais de semana, ora promovem apresentações de duplas de cantores do estilo sertanejo. É um bairro que tem começado a atrair um público mais jovem, que circula pelo espaço social da rua, em busca de diversão.

Outro bairro que também têm atraído o público jovem de Aracaju, que busca lazer e diversão, movido por estilos musicais dançantes, é o Bairro Farolândia. O bairro, desta maneira, nos últimos quinze anos, passou por um processo de política pública de urbanização e reordenamento dos seus limites territoriais. Foram edificadas, assim, pontes e grandes avenidas em lugares que, anteriormente, eram de preservação ambiental. As novas habitações passaram por um processo de verticalização e o metro quadrado do local, em algumas localidades, está entre os bairros de Aracaju, que mais obtiveram valorização. A maior universidade particular de Sergipe fica localizada neste território, fato que tem atraído empresários interessados em investir no setor de serviços ligados ao entretenimento noturno. No bairro, entre os estabelecimentos em que ocorrem apresentações ritmadas pela musicalidade do samba, destacam-se o “Boteco da Dona Hermínia”, o “Boteco São Jorge”, “O Barão” e o “Caraca Muleke”. Apenas “O Barão” e o “Caraca Muleke”, deste modo, os artistas são monetizados por meio do pagamento do “couvert artístico”. Nos demais, a entrada é via bilheteria, e custa por volta de trinta reais, a depender das atrações da noite. São espaços, assim, que funcionam próximo do modelo de uma boate, com palco, sonorização e iluminação, em conjunto com efeitos pirotécnicos. Neles, ocorrem apresentações de artistas dos estilos arrocha, sertanejo, forró, pagode baiano e o samba. Geralmente, aos sábados, e, principalmente, aos domingos, que são dias de apresentações dos artistas do segmento samba. Todos eles são espaços considerados da “modinha jovem” local, destacaram alguns interlocutores.

Sábado e domingo também são dias de “baladinha”, ao ritmo do samba, no “Boteco Seo Tancredo”, dentro do Bairro Inácio Barbosa, que faz fronteira com o Bairro Farolândia. É mais um estabelecimento fechado, em que a entrada é via bilheteria e os artistas são monetizados via “cachê”, por um acordo pré-combinado. O funcionamento também segue o modelo de uma boate com palco, sonorização e iluminação pirotécnica. Em alguns finais de semana de espetáculo, a entrada do público feminino pode ser *free* até às 21 horas. Lá, ocorrem shows de artistas de gêneros musicais variados, como o forró, o arrocha, o sertanejo, o pagode baiano e o samba. Aos sábados, e, principalmente, aos domingos, é dia de samba.

Pelas casas noturnas de alguns bairros da zona sul, em que ocorrem apresentações de artistas com carreiras musicais, ligadas ao estilo samba, existe maior fluxo e circulação entre os protagonistas do samba local, principalmente, em relação aos estabelecimentos que ficam localizados pelos bairros da denominada “área do samba”, pois não há grande domínio entre eles, pelos estabelecimentos, exceto no “Boteco do Mussum”. A maior parte dos estabelecimentos que compõem a cena musical samba que são localizados pelos bairros da zona sul, existe também a exibição de jogos de campeonatos de futebol e lutas do UFC - *Ultimate Fighting Championship*, que é uma organização de Artes Marciais Mistas, produzindo eventos ao redor de todo o mundo - aos sábados e aos domingos. São espaços considerados “modinha”, assim, entre as juventudes.

Em Aracaju, a musicalidade do samba está ligada a uma cultura jovem e geracional do contra-hegemônico, apresentando uma estética híbrida, com indumentárias, insígnias, adornos, cortes de cabelo e penteados, bem como inscrições e certos cuidados com o corpo, que se aproximam de outras culturas e estilos de vida, como o hip hop, o funk e o pagode baiano, que são sonoridades consideradas de repertórios musicais da diáspora negra. Em geral, os protagonistas são jovens de territórios periféricos, afrodescendentes e pertencentes às classes sociais trabalhadoras, os quais buscam, a partir do estilo, trajetórias laborais, por meio de uma carreira musical. A intensidade dos fluxos e da circulação deles, pelos espaços de shows da cidade, também passou a chamar as atenções das redes de comunicação e mídia de massa de Aracaju. Vários deles têm se apresentado, assim, em programas de televisão e de rádio ao vivo, principalmente, quando ocorre algum tipo de evento, que é promovido pelas empresas que dominam os veículos de comunicação televisiva, assim como o rádio da cidade. Geralmente, são eventos que são realizados aos finais de semana, assim como no período da tarde, como alternativa de “preparação” ou “esquenta”, prioritariamente, para algum espetáculo, que ocorrerá num determinado período, assim como à noite. Tal ethos também ocorre com os cantores de arrocha e sertanejo, que são os principais protagonistas dos espaços de “show” da cidade, na atualidade. São formas de autonomia e poder das juventudes do presente, frente à precarização das relações de trabalho. Além disso, de alguma maneira, têm impactado a indústria cultural e do espetáculo, principalmente, como alternativa de uma economia socioafetiva, movida pelas sociabilidades.

Portanto, este contexto de disputa por espaço e da produção de sentidos, têm contribuído para a entrada do samba, principalmente, em lugares que anteriormente eram

dominados pelos artistas do forró, do *axé music*, do pagode baiano, do arrocha e do sertanejo. Ou seja, são os grandes eventos realizados pelo setor privado e do poder público executivo. Além disso, os artistas do samba local também têm buscado adentrar outros espaços, como as boates, os bares e os restaurantes que ficam localizados pela Orla de Atalaia, pela Coroa do Meio, pela Aruana e pela Praia do Sarney, bem como as festas de particulares que são realizadas em chácaras, sítios e casas de praia, principalmente, pelo Mosqueiro e pela Praia da Costa. Esta última, localizada no município da Barra dos Coqueiros. Para além da cena musical samba, existe todo um aspecto da luta por espaço entre aqueles que buscam sobreviver da música, tanto por meio de trajetórias ligadas ao estilo samba como carreira musical e autonomia, que podem igualmente ser correlacionadas às afirmações identitárias, da resistência e da existência da produção de sentidos por reconhecimento, assim como por poder de culturas da diáspora africana, que são rememoradas no presente como um estilo de vida vivenciado de modo intergeracional, mas que sempre são os jovens que atualizam os sentidos da produção.

3.2 - Estilo de vida, sociabilidades e economia socioafetiva

O advento das novas tecnologias da informação e da comunicação digital, bem como os novos formatos de acesso ao consumo de bens materiais e simbólicos, têm causado impactos significativos como constructos de novas oportunidades de monetização e trajetórias laborais, ligadas à música entre as juventudes de gerações diacrônicas do mundo globalizado. Diferentemente das gerações do pós-guerra, como ocorre com os novos meios de mercantilização do setor produtivo da música. Embora, por outro lado, se enxerga uma intensidade desigual, a depender das contradições políticas, sociais, econômicas e dos contextos culturais em que vivem. Na “cena musical samba” de Aracaju, nem todos conseguem fazer as suas trajetórias laborais associadas à música, uma carreira musical perene e independente de outra atividade de trabalho.

Em diálogo com um interlocutor negro, que nasceu em 1982, habitante do Bairro Siqueira Campos, estudante universitário que atua como profissional do ramo de torneiro mecânico, narrou que a maioria das pessoas que ele conhece e que trabalham com a

musicalidade do samba, possui outra atividade laboral. Muitos trabalham fazendo “corres” como entregadores de mercadorias, assim como sendo motoristas de aplicativos. Alguns têm empregos formais durante o dia, como técnicos em mecânica de automóveis e motocicletas, técnicos em ar-condicionado e refrigeração, e aqueles que trabalham no comércio, em geral. Têm também aqueles que são empreendedores, que mercantilizam roupas, bijuterias e prestam serviço no segmento de tecnologia e das mídias digitais. Contudo, aos finais de semana, à noite, todos eles buscam por meio do estilo musical samba, autonomia e possibilidade de viver apenas de uma carreira musical estável. Mas existem aqueles que sobrevivem somente da música profissionalmente. E completa,

[...] eu mesmo faço uns corres em festas com montagem de palco, sonorização e iluminação com efeitos pirotécnicos. Tudo isto aqui do show é meu. Investir uma grana neste equipamento e ainda posso gravar o show todo e vender para as bandas, se eles quiserem. Eu também alugo para amigos porque viajo com bandas e tenho outro trabalho também. Este equipamento não é difícil de manejar. Pode ver que nem preciso ficar o tempo todo na mesa de som porque é tudo digital. Eu fico mais para ninguém encostar com bebida. Deixo tudo programado no notebook e posso curtir a festa também, mas com responsabilidade. Montei um *home studio* na casa dos meus pais, pois moro com eles. Todo vedado. Até que eu estava ganhando uma grana boa. Lá a galera ia mais para ensaiar. Depois passei a gravar umas músicas deles e até vídeos para postar nas redes sociais. Mas aí eu fui denunciado e tive que pagar multa. Então diminuir o trabalho lá em casa. Só não registrei porque sei que estas coisas não tem vida longa, saca? Porque tudo isto que você está vendo acontecer com o samba aqui em Aracaju é coisa de amigos, de uma galera que se conheceu também pelas rodas de samba. Um vai puxando o outro. Uns ficam e outros desaparecem. A gente circula mais pelos mesmos lugares. Aí é difícil crescer, ir para frente. Eu coloco mais meu equipamento aqui pelo Siqueira, pelo Bairro América, pelo Santos Dumont e em festas de particulares, pelas casas de praia de quem tem dinheiro, coloco em casamento, aniversários e comemorações. É um negócio que está começando a crescer, mas também está aumentando o policiamento sobre estas festas por causa do volume do som e a cidade está se urbanizando³⁰.

A individualização dos computadores, o avanço tecnológico de aparelhos sonoros digitais com acesso a dispositivos de áudio e de vídeo, bem como a telefonia móvel e o acesso à internet se tornaram ferramentas de extrema necessidade no cotidiano de toda uma geração de crianças, adolescentes, jovens e adultos, que passaram a ter acesso e a dominar os novos

³⁰ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2018, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 03 de novembro de 1982.

mecanismos de expressão, de comunicação, de trabalho, de contatos e de trocas, entre distintas gerações (MARCON; TOMÁS, 2012, p. 139). Parte dos jovens de territórios periféricos que cresceram perante tal desenvolvimento e acesso, passaram a utilizar, para além dos momentos do ócio e do lazer, como novas oportunidades de cruzamentos entre o ativismo político, o entretenimento, o divertimento, a curtição e o trabalho, a partir de um determinado estilo de vida ligado à música, como ocorre com o hip hop, o funk, o kuduro, o pagode baiano, o samba e outros estilos musicais. Sendo assim, estes também compõem formas alternativas da busca pela autonomia das juventudes, de distintas gerações, que ora podem estar associadas a uma monetização secundária dependente de outro trabalho, e ora podem ser fruto de uma monetização primária, independente de outra atividade laboral.

Dessa forma, destaca um interlocutor pardo, nascido em 1988, que cresceu pelo Bairro Industrial e pelo Bairro Siqueira Campos,

[...] eu vivo apenas da música. No grupo, tem mais dois que também sobrevivem apenas da música e são casados e têm filhos. Nosso trabalho já é reconhecido aqui em Sergipe. Mas é claro que as nossas esposas trabalham também. Hoje em dia, todo mundo trabalha³¹.

O barateamento de equipamentos eletrônicos tecnológicos, digitais, assim como o manuseio por aqueles que, de alguma maneira, cresceram em contato e dominam as suas possibilidades de usos, tem impactado toda a cadeia produtiva da indústria cultural e do espetáculo. Assim, os usos de equipamentos de sonorização com mixagem, masterização, produção e reprodução de música, bem como a iluminação digital com efeitos pirotécnicos, que, anteriormente, eram mais restritos a empresas profissionais da área de shows e eventos, com maior poder aquisitivo, também passaram a atrair jovens de territórios periféricos, que buscam, através da música, outra via da produção de sentidos e autonomia. Em geral, é um modo de produção que tem circulado pela cidade, a partir de redes de sociabilidades, marcado por determinados estilos musicais que compõem o imaginário social e cultural da diáspora negra.

³¹ Entrevista realizada em 21 de fevereiro de 2019, por meio da plataforma virtual Zoom, concedida ao autor por um interlocutor pardo, nascido em 15 de maio de 1988.

No contexto do samba, em Aracaju, é comum entre os protagonistas que seguem trajetórias laborais associadas ao estilo, disponibilizar suas produções musicais pelas plataformas de *streaming* gratuitas, principalmente, *singles* e, em menor proporção, *EPs*. O primeiro está relacionado à produção e ao lançamento de músicas autorais individualizadas, ou de um trabalho de até três músicas, que ficam disponíveis para *downloads* e podem ser compartilhados pelas redes sociais digitais, como o WhatsApp, o Instagram, o Facebook e o YouTube, podendo integrar a *playlist* de aplicativos de reprodução de música. Já o *EP*, é uma produção musical maior que um *single* e menor que um álbum, por volta de seis músicas. São formas da mercantilização, do compartilhamento, do consumo e da identidade musical de quem produz. A produção de álbuns tem perdido espaço, devido ao custo operacional, pois demanda mais músicas, o que significa também mais tempo dentro de um estúdio. Porém, todos eles podem ser compartilhados pelas redes sociais. Além disso, a possibilidade de produzir música e outros produtos digitais, no formato audiovisual, a partir do modelo *home studio*, têm privilegiado produções mais rápidas e com efeitos mais intensos no curto e médio prazo - o que é uma característica daqueles que produzem, reproduzem, circulam, interagem, consomem e realizam fluxos, perante a cena musical samba de Aracaju.

Os protagonistas da cena produzem variados produtos digitais, mas focam naqueles que podem ser realizados, com baixo investimento de tempo e recurso financeiro, como os que são produzidos, reproduzidos e circulam com grande intensidade pelas redes sociais digitais do Instagram, do Facebook, do YouTube e do WhatsApp. Entre eles, destacam-se os *cards*, como igualmente aqueles que são interativos, que são produzidos com fragmentos de shows dos artistas, assim como que são utilizados, mais especificamente, para promover e divulgar eventos festivos, como a produção de um determinado espetáculo, que segue uma tematização.

Há a produção de clipes e DVD's, que também segue, assim, uma característica artesanal. Mas o principal produto digital são vídeos produzidos e reproduzidos, via aparelhos celulares, postados de forma instantânea nas redes sociais oficiais dos artistas e das *lives-shows* (que são apresentações ao vivo). Estes vídeos são, igualmente, alternativas que eles utilizam para demonstrar a “temperatura” da festa e convidar o público-consumidor do estilo, principalmente, para a balada, na hora que ela está acontecendo, como também para divulgar o trabalho artístico musical deles, pois são produtos audiovisuais. Depois, deste modo, podem ser disponibilizados pelas redes sociais dos artistas e integrados às suas *playlists*. Também são

recursos mercantis, deste modo, sobre a identidade das bandas, dos grupos e dos cantores, que seguem carreiras individualizadas, perante o segmento samba, utilizados para a comercialização de seus shows, frente aos contratantes e ao público-consumidor. Outra prática comum na cena é o incentivo dado pelos artistas aos consumidores, principalmente, para criar e disponibilizar, seja pelo Instagram, postando vídeos e fotos instantâneas, bem como *lives* convidando os seguidores de suas redes para determinado show.

Neste sentido, narrou um interlocutor negro, nascido em 1984, técnico em ar-condicionado e refrigeração, casado e habitante do Bairro Santos Dumont,

[...] não é apenas porque a gente prefere fazer vídeos mais espontâneos para compartilhar pelas redes sociais da banda. Pode ver que a gente tem DVD e álbuns nosso, que foram gravados com a melhor qualidade que Sergipe tem. Quase ninguém da nossa área tem isto, meu amigo, porque é uma produção que exige maior investimento, é caro. A gente utiliza mais as ferramentas e as possibilidades que o celular e as redes sociais nos dão, porque é mais simples, rápido e também dá muita visibilidade. Tudo isto está na palma das nossas mãos, meu amigo! A gente sente isto na hora mesmo. Ganhamos dinheiro é com as apresentações não é vendendo música, DVD e CD não. Pense comigo: você está em casa de bobeira e não sabe para aonde vai nesta sexta. Aí você acessa o seu Instagram e vê uma postagem minha, um *card* do show, um vídeo do show ou uma *live* demonstrando como está a movimentação do nosso show, ou até a postagem de alguém que você conhece ou está interessado e que está na festa, me diga, é ou não é um convite para curtir à balada com a gente? A galera quando entra no Instagram vai logo ver o *feed*. É também uma forma para quem está do lado de fora e indeciso para aonde vai se decidi logo. Depois a gente ainda tem a possibilidade de salvar nossos vídeos, editar e disponibilizar numa *playlist* nossa. É uma coisa fácil e rápida, nós mesmos podemos fazer tudo isto³².

As novas oportunidades de mercantilização, embaladas por músicas dançantes, como o samba, enquanto opção de entretenimento, divertimento e curtição pela cidade, surgem combinando trajetórias, conflitos identitários e disputas da produção de sentidos, por espaço e poder. São aspectos da mobilização de expressões culturais plásticas das juventudes, que se destacam pela estetização, como alternativa de engajamento, protesto, ativismo, empregabilidade e monetização, frente às precariedades, historicamente enfrentadas pelos jovens de territórios periféricos, pobres e afrodescendentes.

³² Conversa informal realizada em 12 de abril de 2019, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

Como destacam alguns informantes, a maior parte das casas noturnas de Aracaju, localizadas em territórios considerados mais elitizados, bem como os eventos de produtoras locais, anteriormente, eram dominadas pelos artistas do *axé music* e do pagode baiano que, geralmente, vinham de cidades da Bahia, como também pelos cantores do estilo sertanejo e de bandas de forró. Pelos bairros da zona norte, da zona oeste e da zona central, existia maior fluxo e circulação de estilos, como o samba, a seresta, o chorinho e o arrocha. Mas, por volta do final dos anos de 1990 até 2010, aproximadamente, existia um movimento local de bandas do estilo do pagode baiano. No entanto, a maior parte dos estabelecimentos fora freando o movimento das bandas de Aracaju, dentro de tal estilo, por considerarem que eram expressões geradoras de “bagunça”, relatou um interlocutor. Assim, boa parte delas migrou para o estilo samba. Além disso, o arrocha estourou nacionalmente e se transformou, entre os estilos musicais que embalam as casas de shows de Aracaju, um dos principais, seguido do sertanejo e do forró.

Neste contexto, as bandas e os grupos de samba passaram a se organizar, no sentido de promover seus próprios eventos. Geralmente, ocorrem pelos estabelecimentos noturnos de bairros que compõem a área do samba, principalmente, no “Clube do Samba”, no “Pagode Federal”, na “Casa Noturna Quatro Estações”, no “Point Vip”, no “Pagode do Formiga” e no “O Terraço”. Mas também podem ser realizados em outros territórios que compõem a cena musical samba, como no “Samba do Cabral - no Society Club Camisa 10” - e no “Fest Clube”. São eventos realizados, assim, a partir do contato e das trocas entre redes de sociabilidades.

Dessa forma, explica um interlocutor negro, nascido em 1986, habitante do Bairro Novo Paraíso que vive profissionalmente da música,

[...] a gente prefere fazer nossos próprios eventos porque podemos realizar do jeito que achamos que dá certo. Criamos um tema que achamos que pode bombar e aí produzimos todo o marketing. Temos praticamente tudo a nossa volta, como as redes sociais com muitos seguidores, conhecemos quem coloca palco, som e iluminação e ainda temos o espaço. Tudo aqui mesmo, no Siqueira ou pelo Santos Dumont. A preferência é sempre pelo Flamengo Circulista porque aqui já tem uma tradição e a galera que gosta de samba já sabe para onde ir. É uma forma de fomentar o movimento do samba e de rolar trabalho para a galera. Senão muitos podem ficar parados ou circulam com menos intensidade. Praticamente quase toda sexta e sábado rola evento da galera que faz o samba daqui. Você está vendo que a Ultrasamba e o

É diferente dominam o cenário do samba, né? Os caras que têm mais público, geralmente são eles que organizam e produzem os eventos de samba. Mas têm outros também. Aí acertamos com os outros que vão participar e pronto. Você está vendo como está o show hoje, né? É quase sempre cheio. Dá para rolar uma grana para a galera³³.

Toda a produção de sentidos, ligada aos protagonistas da “cena musical samba”, descrita neste trabalho, têm características das culturas juvenis. São atores sociais que adentraram a idade da juventude no século XXI, e foram sociabilizados, pelos territórios periféricos que compõem o fenômeno que eles denominam, de “área do samba”. Ora, portanto, pode aparecer em suas narrativas como “pedaço” ou “quebrada”, e ora também denominado de “cena”, que são categorias da análise sociológica e antropológica. Que são, assim, em alguns contextos, profanadas pelos interlocutores da pesquisa, devido ao contato deles, com os meios de comunicação de massa e o acesso ao ensino, que, em algumas situações, vulgarizam tais categorias. Mas, no geral, são territórios periféricos que compõem alguns bairros, estes que formaram o primeiro fenômeno “centro-periferia” de Aracaju, em que foram segregadas a população migrante e pobre, a cultura, as religiões e todas as manifestações do povo da diáspora negra, no pós-abolição. Além disso, foram sociabilizados também, diante dos contatos e das trocas intensas entre as relações intergeracionais, como igualmente, cresceram diante da revolução tecnológica e da cultura digital, em menor ou maior proporção, a depender das contradições de classe. Tal contexto fora de fundamental importância para o processo de significação e da atualização de sentidos, tanto do estilo samba, não só como lazer e trajetória laboral, dependente de outra atividade principal, mas, principalmente, como possibilidade de uma carreira musical perene e independente, com múltiplas alternativas de fluxos, produção, reprodução, circulação, consumo e mercantilização, por meio da estetização do estilo - o que caracteriza aspectos de uma economia socioafetiva, que é vivenciada e compartilhada pelas redes de sociabilidades.

³³ Conversa informal realizada em 10 de maio de 2019, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/10/1986.

Capítulo IV

JUVENTUDES E CARREIRA MUSICAL: ECONOMIA SOCIOAFETIVA, SOCIABILIDADES E O SAMBA COMO ESTILO DE VIDA INTERGERACIONAL

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, a ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural (HALL, 2003, p. 338).

As pesquisas sobre a temática da geração e das juventudes a partir da perspectiva dos processos de identificação, das culturas juvenis e das relações de poder têm demonstrado que a produção de bens materiais e simbólicos vem produzindo signos, assim como orientado relações de sociabilidades por meio de estilos de vida. Do mesmo modo, podem contradizer a concepção etária de fases da vida para uma mais elástica e intergeracional, principalmente, quando associada a uma condição territorial e de classe, permeada por uma determinada estética musical, conforme descreveram os estudiosos do *Cultural Studies*, a exemplo de Hall e Jefferson (2014), em relação à juventude das classes trabalhadoras inglesa do pós-guerra. No século XXI, o caráter plástico, fluído, relacional e transitório daqueles que entraram na fase da juventude e foi sociabilizado a partir do acesso aos meios tecnológicos, o acesso à internet e toda cultura digital, que fora pluralizada e forjada, em relação a uma “consciência geracional identitária”, principalmente, sobre a noção de juventude e trabalho, que se distancia mais do que se aproxima, em relação às gerações anteriores.

As novas oportunidades de combinações entre a produção, a reprodução, o consumo, a circulação, os fluxos e todo o processo da mercantilização de música, através de um determinado estilo de vida, têm orientado trajetórias laborais díspares, prioritariamente, entre aqueles que buscam carreiras musicais, a depender das contradições sociais de classe, que perpassam os contextos em que cada um deles vive. Os termos profissionalização, profissão, mercado de trabalho e outros que sintetizam tais noções, são utilizados aqui, diferentemente das discussões da Sociologia das Profissões e do Trabalho. Ou seja, profissões oficialmente

reconhecidas, sujeitas a processos de regulação, jurisdição, embates políticos e sindicais (ALMEIDA; PAIS, 2013). Nesta Tese, tais conceitos são utilizados como processos subjetivos do pensar o curso da vida, marcados por relações de sociabilidades tecidas a partir de determinados estilos de música, como o samba, que é característico de territórios periféricos e das afirmações de identidades afrodiaspóricas. A música, assim, é acionada como possível atividade, com potencial de empregabilidade e de aspirações, para que dela possam obter alternativas de monetização para a subsistência. No entanto, em alguns casos, pode-se possibilitar uma garantia de futuro, enquanto uma carreira musical perene e independente.

Neste capítulo, busco descrever e analisar trajetórias laborais ligadas à musicalidade do samba como estilo de vida, a partir de territórios periféricos, que mercantilizados por meio das redes de sociabilidades, têm demonstrado potencialidade de novas oportunidades de fluxos, circulação de música e dança pela cidade, dinamizando trabalho e renda para atores sociais, que são de gerações distintas do mundo globalizado, assim como que se consideram jovens, buscando através do estilo, uma carreira musical. A metodologia utilizada foi a do trabalho de campo, por meio da observação direta e participativa. Foi utilizado o recurso da gravação de entrevistas formais, por meio de um gravador de áudio, assim como de entrevistas com áudio e vídeo, via o aplicativo do Zoom. Também apliquei um questionário do *Google Forms*, bem como conversas informais pelo WhatsApp e pelo Direct do Instagram. Também foram coletados dados de redes sociais oficiais dos protagonistas do samba de Aracaju, assim como de páginas de sites e blogs.

O grupo populacional que compõe a presente pesquisa é formado por atores sociais que chegaram à faixa etária da juventude a partir do século XXI e são atores sociais que protagonizam por meio de bandas, grupos e alguns cantores que seguem carreiras individualizadas, a partir do estilo samba. A maior parte deles se autodenomina como afrodescendentes e pertencem às classes trabalhadoras, bem como mantém contato desde tenra idade com o gênero samba por meio dos territórios periféricos que se constituíram em Aracaju no pós-abolição. Entre eles, destacam-se a “Ultrasamba”, o autodenominado movimento “Quioco Cabriolar”, o “Édiferente”, a “Sambalê”, o “Forte Desejo”, o “Pagode Malícia”, o “Som di Preto” e os “Amigos do Samba”. Os que seguem carreiras individualizadas são: “Sinho Lemos”, “Fabinho Alegria”, “Saulinho”, “Nona”, “Lázaro” e “Dioguinho”.

No primeiro momento, busco descrever, portanto, a carreira da banda “Ultrasamba”, assim como a importância dela para a organização e a produção de shows dentro da “cena musical samba”, para que os fluxos e a circulação de outros protagonistas do estilo aconteçam de maneira corrente. No segundo momento, a discussão gira em torno do grupo “Édiferente”, bem como daqueles que exibem suas performances e circulam pela cena, tanto em parceria com o grupo, quanto por meio de iniciativas mais isoladas. No terceiro momento, descrevo a carreira dos atores sociais que fazem parte do autodenominado movimento “Quioco Cabriolar”. Para finalizar, busco, assim, neste estudo, demonstrar as iniciativas dos protagonistas da cena musical samba de Aracaju durante o auge do período da pandemia, causada pela Covid-19.

4.1 - A carreira da Ultrasamba e outras experiências estéticas, através do estilo samba

A banda Ultrasamba é considerada pelos consumidores do estilo samba e pelos atores sociais ligados ao estilo, como uma das principais do gênero dentro da cidade de Aracaju. Das brincadeiras e ensaios que acontecem nas garagens dos familiares aos palcos da cidade, a banda teve início tocando o gênero denominado de “pagode baiano”. Em meados da década de 1990 até a virada do século XXI, o pagode baiano foi um dos gêneros musicais mais executados pelos programas de rádio e televisivos do Brasil. É um estilo de música e dança que surgiu, deste modo, pelos bairros populares de Salvador, “[...] como forma de fruição da música afrodescendente [...]” (PINHO, 2003, p. 285). Fora produzida como uma mercadoria cultural midiática e de massa, com uma musicalidade dançante e irreverente, acompanhada de danças aeróbicas coreografadas e de indumentárias que delineiam os corpos, como marca cultural, identitária e geracional da juventude soteropolitana preta e periférica.

As bandas da Bahia como “É o Tchan”, com os vocalistas “Beto Jamaica” e “compadre Washington”, bem como os dançarinos conhecidos como “Jacaré” e “Carla Peres”, esta última substituída pela “loira Sheila Melo” e a “morena Scheila Carvalho”, que se tornaram os nomes nacionais mais emblemáticos do estilo. Outras bandas somaram-se, a exemplo do “Terra Samba”, com “Reinaldo Nascimento”, “Harmonia do Samba”, com “Xanddy”, “Roque César” e “Mestre Bimba”, sendo responsáveis por todo um movimento

musical e de fruição, que mercantilizou a arte musical e dançante entre gerações de jovens pretos, pobres e periféricos, renovando a música considerada de massa no Brasil, a partir dos últimos anos do século XX. Posteriormente, surgiram outros cantores com carreiras individualizadas, como “Márcio Victor” e “Leo Santana”, que passaram a mesclar o estilo com outros ritmos, como o hip hop, o funk, o kuduro, o arrocha, o sertanejo e as batidas da música eletrônica.

O movimento do pagode baiano fora um ritual de iniciação musical entre parte daqueles que protagonizam pela cena musical samba de Aracaju. Desta forma, narra um interlocutor negro, casado, nascido em 1984, procedente do Bairro Santos Dumont, que divide seu tempo laboral entre um emprego formal e com a música.

[...] quando a gente iniciou na música, o pagode baiano era uma febre, estava em tudo que era lugar. O problema era a bagunça, pois tinha donos de estabelecimentos que evitavam as bandas do estilo justamente por causa disso. Na época, tudo que era banda tinha que tocar o pagodão da Bahia. É um estilo de música bem mais fácil de tocar é só seguir umas escalas e botar a percussão para “piar”. É uma música alegre e jovem e é bem para cima, entendeu? Aí, para quem está iniciando é bem tranquilo tocar. E é nosso, faz parte da nossa história, para quem é preto e periférico. Mas o pagode baiano está se renovando muito, como o samba também. São as misturas que alguns caras fazem com a música. Boa parte das bandas de samba de Aracaju iniciou assim, tocando pagode baiano. Mas o samba hoje é mais forte, é um gênero que atrai muito mais as pessoas para curtir, beber e dançar mais agarradinho com o seu parceiro, entendeu? Na periferia de Aracaju, o samba sempre foi a nossa música³⁴.

Como ritual de iniciação, alguns dos componentes da “Ultrasamba” descreveram que a banda, que surgiu no cenário artístico musical sergipano, por volta de 13 de agosto de 2000, a partir de amigos que se conheceram na fase da adolescência, entre as ruas e as escolas de bairros, que são localizados pela zona norte, pela zona oeste e pela zona central da cidade. Entre eles, pelo Bairro Santos Dumont, pelo Bairro Dezoito do Forte, pelo Bairro Siqueira Campos e pelo Bairro Getúlio Vargas. Além disso, outros se conheceram pelas rodas de samba da cidade. A banda é composta por volta de doze indivíduos, entre músicos e a produção. Entre os integrantes que fundaram a Ultrasamba, destacam-se o vocalista

³⁴ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2018, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

“Bambam” (ao centro da imagem abaixo), os percussionistas “Negatcha” (ao lado esquerdo do vocalista), “Nino” e “Andrezinho”, que também é *backing vocal*, compositor e produtor (ao lado direito do cantor).

Imagem 10: Banda Ultrasamba, 06/06/2020, na gravação do DVD na *Live-Show* do Samba da Maloca.



Fonte: https://www.instagram.com/p/CBHNDUAh6l9/?utm_medium=share_sheet. Acessado em: 06/06/2020.

Os demais, que estão na banda há muitos anos, são reconhecidos na cena musical samba de Aracaju. Na cena, também tem começado a aparecer músicos que trabalham numa linha de *freelancer* (sem maior ligação com a banda), advindos de outros contextos musicais, que apenas se apresentam por um determinado valor de “cachê”, diferentemente daqueles que são integrantes, que dividem, entre si, o valor acumulado para o show. Entre os componentes da Ultrasamba, três deles consideram a música como atividade de trabalho principal, se apresentando também com outras bandas. Alguns deles, vez ou outra, divulgam em suas redes sociais, no Instagram e no Facebook, artigos de bijuterias, perfumaria e vestimentas,

principalmente, como uma forma de potencializar seu orçamento. De fato, a precarização da realidade laboral, que é ligada a alguns setores da música em Sergipe, é considerada uma musicalidade praticada por atores sociais jovens, de territórios periféricos e afrodescendentes, geralmente, dependendo de outra atividade laboral, que ora pode ser um trabalho complementar, em termos de recurso financeiro, ora conduzido pela música como atividade principal. No entanto, na banda também existem aqueles componentes que têm trabalho formal e os que são concursados.

Em relação aos componentes da Ultrasamba, apenas um deles não tem filho e outro vive também com os pais. Em geral, os integrantes da banda possuem o ensino médio completo, assim como dois deles terminaram o ensino universitário, e ainda existem aqueles que concluíram formações técnicas e profissionalizantes. Habitante do bairro Santos Dumont, na zona norte, o vocalista Bambam cresceu e constituiu família com esposa e filhos. Com ensino básico completo e com o ensino técnico, a música, para o cantor, é vista como recurso que têm garantido sua autonomia, possibilitando obter bens materiais que outrora eram escassos, e, atualmente, podem ser compartilhados com a família. Como relatou o músico, em conversa informal após um show no Flamengo Circulista Esporte Clube, que, “[...] poderia viver apenas da música, pois a Ultrasamba tem público e espaço para trabalhar [...]”³⁵. No entanto, tal atitude “[...] poderia comprometer sua autonomia e o conforto familiar [...]”, bem como também “[...] poderia forçar uma nova reorganização da banda [...]”, que é formada por amigos de infância, assim como por outros, que caminham juntos há muitos anos. Além disso, a banda é vista como uma família, completou o interlocutor³⁶.

Para o músico, compositor e produtor musical, “Andrezinho”, que é casado e com filho, *web designer* de profissão, a música é um trabalho alternativo e complementar. No entanto, o recurso financeiro advindo de sua produção musical, em alguns momentos, pode ser superior ao do seu trabalho formal. Seu contato com o gênero samba vem desde tenra idade, a partir de sua relação com o pai. Aos doze anos de idade, por volta de 1996, passou a acompanhar o seu genitor em apresentações com o grupo “A Cor do Samba” em estabelecimentos que ficam localizados nos bairros pela zona norte, pela zona oeste de Aracaju e pelos bairros do município de Nossa Senhora do Socorro, que compõem a “Grande

³⁵ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2018, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

³⁶ Conversa informal realizada em 12 de abril de 2019, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

Aracaju”. Os primeiros acordes foram também ao lado do pai, ao som do cavaquinho, mas logo passou a se interessar por instrumentos percussivos, como o pandeiro. A experiência musical junto ao pai fora fundamental para sua iniciação perante a musicalidade do estilo samba, como também contribuiu na formação de outros integrantes da Ultrasamba, que cresceram junto com o músico, pelo Bairro Dezoito do Forte, pelo Bairro Santos Dumonto e pelo Bairro Siqueira Campos.

O contato próximo e intenso entre os protagonistas da cena musical samba de Aracaju desta pesquisa demonstra, assim, que muitos deles tiveram sua primeira aproximação com o gênero samba e algum instrumento musical desde cedo, na infância ou na adolescência, tanto por meio das relações intergeracionais com familiares, quanto pelo espaço social da rua e pela escola. Perante tal contexto, destaca um interlocutor,

[...] na periferia a gente aprende música é na rua com os amigos ou em casa com alguém da família. Aí vai passando de uma geração para outra. Eu aprendi foi com meus tios. Ficava admirando eles tocarem. Depois comprei umas revistas de músicas, fui vendo umas aulas no YouTube e trocando experiências com os amigos. Foi assim que aprendi a tocar cavaquinho e violão. Mas têm os que aprendem na escola, junto com as bandas marciais, a galera que se prepara para os desfiles cívicos. E aqueles que aprendem nas igrejas de bairros. Tem também os que vão estudar em escolas de música, mas aí é uma minoria. Quem toca samba é mais pelo talento e ouvindo bastante os caras que a gente admira. Aí, depois você vai estudar, se quiser³⁷.

Mas a trajetória musical de “Andrezinho” iniciou com o grupo “Estylo da Cor”, com amigos do bairro e da escola. “Era mais como uma brincadeira entre amigos para passar o tempo, do que propriamente algum tipo de aspiração a uma carreira musical. Naquela época, era cheio de bandas de pagode baiano em Aracaju. Em seguida, formamos a Ultrasamba”, destaca o interlocutor. Contudo, “[...] fora a partir de 2010 que obtive êxito como compositor, com as músicas ‘Tô Sozinho’, ‘Amor de Sobremesa’, ‘Crise na Relação’ e outras”. Além disso, o músico também desenvolve projetos paralelos em relação à Ultrasamba, o que é comum entre os protagonistas da cena, que buscam fomentar e inovar dentro do movimento do samba local. Entre eles, destaca-se a sua atuação, principalmente,

³⁷ Conversa informal realizada em 19 de outubro de 2019, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 20 de novembro de 1988.

para com os integrantes do autodenominado movimento cultural “Quioco Cabrilar”, como percussionista, cantor e *backing vocal*³⁸.

Em 09 de agosto de 2021, “Andrezinho” lançou sua carreira como cantor, com o *single*, “Não Quero Te Enganar”, e passou a se autodenominar de “Andrezinho Relax”. Suas músicas estão disponíveis para *download* por meio da plataforma de *streaming Spotify*, assim como em outras, como o Youtube. É comum, na cena musical samba, que alguns músicos divulguem carreiras individualizadas, mas também continuem participando de bandas e grupos. Além disso, ele é considerado, pelos músicos mais jovens da cena, uma referência e incentivador do trabalho, principalmente, daqueles que buscam protagonizar ritmos, pela musicalidade e a estética do samba.

Imagem 11: Lançamento da carreira solo de Andrezinho Relax, 09/08/2021.



Fonte:  Andrezinho Andrade  no Instagram: “Disponível no YouTube Canal: Andrezinho Relax”. Acessado em: 09/08/2021.

As influências musicais da “Ultrasamba” são diversas, assim como visíveis diante do conjunto de signos e significados que os componentes da banda acionam e utilizam para marcar suas alteridades em relação aos demais, como as vestimentas, os adereços, as inscrições pelo corpo de alguns integrantes, o porte corporal, a estética e a sonoridade que diferencia a banda em relação aos demais. Entre as músicas tocadas por eles, destacam-se grupos e artistas de renome nacional, como Raça Negra, Sorriso Maroto, Exaltasamba, Pixote, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Péricles, Alexandre Pires, Belo, Rodriguinho, Thiaguinho, e

³⁸ Conferir em, https://www.instagram.com/p/ByaCc5Fg_aJ/?utm_medium=share_sheet. Acessado em: 15/08/2021.

Ferrugem, assim como também mesclam o samba com a sonoridade do hip hop, do pagode baiano, do funk, do arrocha e de batidas da música eletrônica. São culturas plásticas e sonoras, marcadas pela estigmatização territorial e de cor, que tem ganhado visibilidade e impactado a indústria cultural e do espetáculo, a partir do protagonismo de gerações, que adentraram a juventude no século presente, por meio do acesso a equipamentos tecnológicos, com a entrada da internet e da cultura digital.

Já o músico violonista, casado e com filhos, funcionário público, que possui ensino superior completo, “Daniel”, que também compõe a Ultrasamba, entrou na música por volta de 1999, quando tinha, aproximadamente, quinze anos de idade, influenciado pelos amigos do bairro e da escola. Procedente do Bairro Santo Antônio, zona norte, iniciou na música tocando em bandas de pagode baiano, como parte dos jovens de sua geração. E completa,

[...] a priori sem pretensões profissionais, apenas sonhando em aprender a tocar um instrumento musical. Meu primeiro instrumento foi um teclado, porém perdi o interesse no mesmo quando conheci o cavaquinho e o violão, o que me levou a escutar samba e me aprofundar no estudo do violão e no ritmo samba. Comecei a ouvir samba quando ganhei um cavaquinho dos meus pais e gostei, principalmente por ter uma harmonia com acordes ‘ricos’ e melodia bacana. Algo bem diferente do pagode baiano que dominava a cidade com o ritmo das bandas Harmonia do Samba, É o Tchan, Cia do Pagode, etc. Ritmo este que toco até os dias atuais. Grande parte de minha formação musical é autodidata. Mas frequentei alguns meses o Conservatório de Música de Sergipe, a Sofise [Sociedade Filarmônica de Sergipe] e fiz aulas particulares. Já toquei nas bandas Galera do Ska, Vip Samba e fiz algumas participações na banda Forte Desejo. Atualmente trabalho com a Banda Ultrasamba. Tocamos em diversos lugares de Aracaju e em eventos de samba, como ‘Samba Aracaju’, ‘Samba Sergipe’, etc. Além de diversos bares da cidade. Me considero jovem por ter muita disposição para trabalhar. Considero-me bastante responsável e tento ser bom exemplo para meus filhos. Não tenho a música como principal fonte de renda e, sim, meu trabalho como Policial Militar. Mas com a música ajuda bastante, complementa bem minha renda e posso dar um maior conforto a minha família³⁹.

Em geral, nas descrições dos interlocutores, o lazer ligado às relações de sociabilidades tecidas pelos bairros e pelas escolas de alguns bairros, entre a zona norte, a zona oeste e parte da zona central, pode ser visto como espaço-tempo do processamento da

³⁹ Conversa informal realizada em 20 de fevereiro de 2019 pelo WhatsApp, concedida ao autor por um interlocutor pardo, nascido 18 de dezembro de 1984.

prática e do gosto pelo samba, como um estilo de vida intergeracional. A musicalidade e a estética que compõe o estilo, também perpassa a relação com a cultura parental. Além disso, têm aqueles que experienciaram o samba como um estilo de vida e alternativa de monetização, principalmente, perante o contato próximo com os pais e outros familiares, que, em algum momento da vida, acabaram trilhando trajetórias laborais, feitas a partir do estilo. Neste bojo, tal experiência processa identidades geracionais, que atualizam códigos e sentidos, tanto sobre a ocupação de territórios e o lazer na periferia, quanto pela precarização de suas existências, que são ligadas às alternativas de trabalho e a distribuição de renda.

Como analisado por Becker (2008, p. 41), a construção de uma carreira na música pode ser considerada uma atividade desviante, que provém daqueles, assim, que não possuem noção dos prazeres que dela podem ser obtidos. É na interação com os mais experientes, nas relações de sociabilidades, que os mais jovens, certamente, passam a experimentar e a estabelecer novos gostos, vestimentas, vocabulários e estilos que, anteriormente, eram vistos como impulsos aleatórios, ou ditos juvenis. “O indivíduo, aprende, em suma, a participar de uma subcultura organizada em torno da atividade desviante particular”, explica o sociólogo.

O trabalho desenvolvido pela “Ultrasamba”, pelas casas noturnas da cidade, que compõe à “cena musical samba”, mas, principalmente, pela organização e a produção de seus eventos, que são realizados mais especificamente pelo “Flamengo Circulista” e pelo “O Terraço”, que são espaços de domínio da banda, tem chamando a atenção dos meios de comunicação de massa e de grandes produtores de eventos em Sergipe. Nesses eventos festivos produzidos pela “Ultra”, outros artistas da cena se apresentam, dividindo o palco com eles, assim como também existe a possibilidade de atrações do gênero musical do arrocha, do funk e de batidas da música eletrônica. Tal contexto tem possibilitado maior prestígio social deles, em relação aos demais da cena, como a participação deles no Réveillon de Aracaju de 2018, que fora organizado pela prefeitura da cidade. Além disso, é a banda de samba local que mais participou dos grandes eventos de samba, realizados em Aracaju, dividindo o palco com artistas consagrados no cenário nacional do samba, a exemplo do cantor Belo, Rodriguinho, Alexandre Pires, Thiagunho, Mumuzinho, Péricles, Sorriso Maroto, Pixote e Turma do Pagode. A banda também tem participado dos principais programas de televisão e rádio, e em duas ocasiões, já recebeu o “Prêmio de Incentivo à Cultura Sergipana”, dentro dos anos de 2017 e 2018.

Imagem 12: Ultrasamba recebe o Prêmio de Incentivo à Cultura, edição de 2018.



Fonte: https://www.instagram.com/p/BrPxL5sBa5P/?utm_medium=share_sheet. Acessado em: 23/08/2022.

Desde 2013, com agenda semanal, a “Ultrasamba” possui vários trabalhos publicados e de livre acesso ao público consumidor da banda e da musicalidade do samba, como *singles*, clipes, CDs, DVDs e *live-shows* gravados e disponibilizados nas redes sociais oficiais, como a do Instagram, a do Facebook e no YouTube. Algumas das músicas circulam entre as mais executadas nos programas de rádio de Aracaju, e estão disponíveis para *downloads* em plataformas digitais de *streaming*, como “Sua Música”, no *Spotify* e no YouTube. Dentro da agenda constam, também, apresentações em casas de shows e eventos públicos, tanto nos estados de Alagoas e na Bahia. Apenas na rede social do Instagram, a “Ultrasamba” possui mais de dezessete mil (17K) seguidores, que também acompanham a carreira da banda, seja por meio de suas publicações ou de suas *live-shows*. As *lives*, assim, têm se constituído com uma das características de todos os artistas da cena musical samba de

Aracaju, como recurso para atrair seguidores, como também para promover os shows que, no momento, estão ocorrendo.

O compartilhamento e o acesso de toda a identidade audiovisual da “Ultrasamba”, pelas redes sociais, têm contribuído para o reconhecimento da banda, para além da fronteira geográfica local, mantendo contato com artistas e admiradores de estados longínquos, assim como de tradição no contexto da cena musical samba nacional, como o eixo Rio de Janeiro e São Paulo, assim como também de cenas com menor tradição no samba, no caso, do Rio Grande do Sul. Além de artistas de territórios vizinhos, como da Bahia e de Alagoas. Tal contato e trocas tem oportunizado a “Ultra” a organizar e promover eventos festivos por territórios periféricos ligados ao samba em Aracaju, assim como no “Flamengo Circulista”, no Bairro Siqueira Campos, que pode contar com a presença de artistas de maior expressão nacional. Desta forma, explica um interlocutor,

[...] a banda já foi convidada para se apresentar no Rio. Mas aí fica difícil. A galera têm outras ocupações. Sabemos que temos potencial, mas teríamos que fazer outras escolhas. Meu amigo, não dá para confiar em empresário. Tem gente da área que já levou atraso. Nós da Ultra é quem fazemos tudo nosso. Está bom do jeito que está mesmo. Mas veja bem, a gente prefere deixar a cena da gente aquecida. Não é apenas para ganhar uma grana, é história, meu amigo. Quem sabe alguém da nossa área se destaca e vai embora, fazer sucesso lá fora. A gente tem a noção desta importância. Mas tem Sinho e Éder que também fazem um trabalho mais próximo ao nosso. A diferença é que eles vivem apenas do samba. Mas nós somos os mais antigos na área, temos mais estrada juntos. Quando sabemos que têm uns chegados circulando pelo nordeste, entramos em contato para ver a possibilidade deles darem uma passadinha por aqui. Quando rola, todo mundo que gosta de samba sai no lucro. É uma oportunidade que também dá sentido a nossa luta de não deixar o samba morrer aqui no Estado, principalmente na nossa área. É uma coisa dos nossos antepassados. Acho que você deve sacar, isto, né? A galera do Rio e de São Paulo já conhece o que fazemos aqui no Flamengo Circulista. Pode ver que até Dêlcio Luiz já passou por qui. E têm outros, como Bebeleu e caras mais novos, como Nego Branco, Indinho e Brasa. São artistas que vivem do samba e são da periferia como a gente. Quando eles podem, vêm dá uma força ao que fazemos por aqui⁴⁰.

Tais interações têm oportunizado a “Ultrasamba” a organizar e promover shows de samba, sendo que já contaram com artistas afamados nacionalmente. Entre eles, consta a

⁴⁰ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2018, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

apresentação do cantor, compositor e multi-instrumentista carioca, “Beleleu”, que se apresentou no “Flamengo Circulista”, em 04 de novembro de 2017. Além dele, se apresentou também a “Ultra” como banda-base e o grupo de samba local, “Som di Preto”. Na semana seguinte, no dia 11, ocorreu o show do grupo gaúcho “Experimenta”, como podem ser visualizados nos *cards* abaixo.

Imagem 13: 1º) Card do show de Beleleu, em 04/11/2017. 2º) Card Show do grupo Experimenta, em 11/11/2017.



Fonte 1: https://instagram.com/ultrasamba?utm_medium=copy_link. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: https://instagram.com/ultrasamba?utm_medium=copy_link. Acessado em: 23/08/2022.

No dia 25 de novembro, como pode ser conferido no *card* abaixo, a banda “Ultrasamba” dividiu o palco, e foi banda-base para a apresentação do “show retrô”, da banda de “pagode baiano”, “Marron Society”, que é procedente de Salvador. Ela já obteve sucesso em âmbito nacional, principalmente, no início do século vigente, pelas apresentações em grandes eventos do carnaval de Salvador.

Imagem 14: Card do Show da banda Marrom Society, em 2017, no Flamengo Circulista.



Fonte: <https://www.facebook.com/hashtag/marronsocyet>. Acessado em: 23/08/2022.

Já na noite de 12 de abril de 2019, a Ultrasamba organizou, promoveu, realizou e se apresentou, como também foi banda base para o show do cantor, compositor e produtor cultural da cena musical samba paulistana, “Nego Branco”. Na noite de 17 de agosto, foi a

vez deles produzirem e realizar o espetáculo do cantor alagoano “Mercinho”, que foi integrante do grupo de samba “Gingado”, assim como que embalou a festa, no “Flamengo Circulista”. Ambas as produções podem ser visualizadas nos *cards* abaixo, que é uma prática comum no contexto da cena musical samba local, já que parte dela é realizada pela empresa de *web designer* do músico “Andrezinho”, que desenvolve criação de conteúdos e gerencia redes sociais.

Imagem 15: 1º) *Card* do show de Nego Branco, em 12/04/2019 no Flamengo Circulista. 2º) *Card* Show de Mercinho, ex-cantor do grupo Gingado, em 17/08/2019, no Flamengo Circulista.



Fonte 1: Ultrasamba-Oficial - Acabou o mistério ☐ Sexta dia 12 de Abril ☒ Preparamos uma surpresa pra vocês ☐ Vem aí... festa da #ultra Com um convidado super especial! @cantornegobranco Pela primeira vez em Aracaju! #sambanacabecadagalera #ultra#samba#vaisertop#estou#tudonosso | Facebook. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: <https://www.facebook.com/flamengocirculistaesportecolube/photos/pb.100066838789337.-2207520000./2332917503586870/?type=3>. Acessado em: 23/11/2022.

Como já mencionado sobre o Flamengo Circulista Esporte Clube, este é um espaço considerado como a grande referência do samba em Aracaju, também denominado de “Clube do Samba”. Há uma disputa entre as bandas, os grupos e os cantores de samba, sendo aqueles que possuem carreiras individualizadas, que objetivam exibir suas performances e musicalidade, neste palco. É dado como um rito de passagem, precisamente, aquele que marca

os jovens sambistas da cidade, e, igualmente, caracteriza o Bairro Siqueira Campos, como um espaço âncora para a produção, a reprodução, o consumo, os fluxos, a circulação, a mercantilização de música e dança ritmada pelo samba na capital dos sergipanos, precisamente, entre distintas gerações. Geralmente, é pelo Flamengo Circulista que alguns artistas de outros estados, que são convidados pelos protagonistas da cena musical samba local, se apresentam. A depender do contexto, a banda que organiza, produz e realiza o evento, torna-se banda base para o vocalista convidado se apresentar, o que é uma alternativa para mitigar gastos, aquecer a cena local e dar visibilidade aos artistas que se apresentam.

Os espetáculos embalados pelo gênero samba são organizados e produzidos atualmente pela Ultrasamba, como também ocorre com o grupo Édiferente, que tem iniciado a realização de suas produções, principalmente, pelos espaços de shows do Bairro Siqueira Campos, como o “Flamengo Circulista”, assim como pela “Casa Noturna Quatro Estações”, pelo “Pagode do Formiga”- no Bairro Santos Dumont -, pelo “O Terraço” - no Mercado Central -, assim como de outras alternativas, para que eles consigam potencializar recursos financeiros e dar continuidade às suas trajetórias musicais, que são ritmadas pelo samba. Alguns dos interlocutores consideram, assim, que esta é uma maneira de rememorar as lutas de seus antecessores e resistir, atualizar, fomentar e propagar o samba, principalmente, como um signo cultural em disputa de sentidos, uma estética, modos de fazer e saberes das afirmações dos processos de identificações da ancestralidade negra.

Pelo Flamengo Circulista, pela Casa Noturna Quatro Estações e pelo Pagode do Formiga, nos dias de shows ocorre também a circulação de ambulantes pelas ruas, montando barracas com mesas e cadeiras, assim como para a mercantilização de lanches e bebidas alcóolicas, como igualmente aumenta a movimentação de veículos, transportando passageiros via aplicativo, táxis e mototaxistas, o que fomenta toda uma economia, que é associada ao setor de serviços, que possui como base a mercantilização do lazer maquinofaturado, ligado ao samba e a periferia. Estes atores sociais, geralmente, são procedentes de bairros periféricos, localizando-se entre a zona norte e a zona oeste da cidade, bem como da “Grande Aracaju”.

Como descrito por um interlocutor em relação à “Ultrasamba”, “[...] a banda é uma empresa colaborativa [...]”⁴¹, que busca “[...] músicos e empresários que associem suas

⁴¹ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2018, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

marcas a banda [...]”⁴²”, como pode ser observado pelas redes sociais da Ultra. Com tal formato, a banda tem conseguido uma agenda de shows semanalmente, articulando-se com empresários que exploram a mercantilização do setor de serviços com o consumo de bebidas alcoólicas e música, ao vivo em bares, em clubes e em casas de espetáculos, por toda a cidade. No entanto, atualmente, a banda tem como espacialidade central do seu protagonismo, o Flamengo Circulista e O Terraço. Nesses lugares, quando a Ultra organiza e produz os shows, a banda fica com um percentual da bilheteria. Assim, explica um informante, “[...] todo negócio tem seu risco e a Ultrasamba trabalha para afinar o risco a algo positivo, pois já temos experiência”⁴³. O maior percentual da monetização da banda está relacionado, então, à organização de seus próprios eventos, principalmente, quando incluem convidados. Todavia, esta é a banda com maior fluxo de apresentações e circulação, que fica entre os variados espaços de shows da cidade.

Os espetáculos organizados e produzidos pela Ultrasamba contam, assim, com a colaboração de vários grupos, bandas e cantores de samba local, que seguem carreiras individualizadas, bem como artistas de outros estados. Toda a organização dos shows ocorre de forma informal, pois existe um espaço de confiança e amizade entre os protagonistas, que são acordados individualmente.

Como explicou um interlocutor, “[...] quando a Ultrasamba organiza algum espetáculo, queremos que todos participem, mas nem sempre é possível. Aí, às vezes, convidamos os cantores de algumas bandas para demonstrar o trabalho deles conosco”⁴⁴. A ideia, como relatou outro interlocutor, é para fortalecer o movimento musical do samba na cidade, a contrapelo de outros estilos, como o “arrocha”, que, segundo o interlocutor, cresceu mais do que os demais estilos pelos estabelecimentos de shows de Aracaju. Todavia, acrescenta que, “[...] até quando vamos participar de grandes eventos, convidamos outros artistas da nossa cena para se apresentar conosco. É para fomentar o movimento do samba mesmo. Mas a tratativa é muito difícil porque há muito menosprezo as bandas locais”⁴⁵.

Como pode ser visualizado pelos *cards* da Ultrasamba em suas redes sociais, pelo Instagram e pelo Facebook, várias são as bandas e os grupos de samba local que dividem o

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Conversa informal realizada em 02/04/2019, concedida ao autor via Direct, por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

palco com a Ultra. A maior parte deles surge, diante de um ritmo ritualístico, de algo que lembra mais obsolescência programada, assim como a transição de alguns indivíduos para outra etapa da vida, associada ao trabalho dito formal e a constituição de família. No entanto, quando isso ocorre, geralmente, os vocalistas passam a protagonizar em outras bandas ou grupos, assim mesmo como iniciam carreiras individualizadas, mas também têm aqueles que desaparecem literalmente da cena.

O protagonismo da banda tem contribuído para os fluxos e a circulação mais intensa de outras bandas, grupos e cantores de samba local, que passaram a atravessar junto com eles os estabelecimentos de shows da referida área do samba para as casas de shows, bares, restaurantes, botecos e similares localizados em bairros mais enobrecidos da zona sul da cidade. Alguns deles passaram a destinar dias específicos da semana ao movimento do samba realizado por jovens de territórios periféricos específicos da cidade, afrodescendentes e das classes trabalhadoras. Entre eles, destaca-se o então “Boteco Carioca”, no “Bairro Grageru”.

No período de 2010 a 2015, o estabelecimento fora considerado uma das principais “modinha jovem da cidade”. Era frequentado por jovens de distintas classes sociais, com maior frequência das classes médias. Era um espaço de shows fechado, que tinha que pagar para entrar e funcionava próximo ao modelo de uma boate. O modelo do então Boteco Carioca é considerado entre os protagonistas do samba local, uma referência para os botecos posteriores. Lá os espetáculos ocorriam de quinta a domingo e existia uma mistura de gêneros: pagode baiano, samba, arrocha, forró, sertanejo e outros. A Ultrasamba passou a organizar e dominou as apresentações de samba denominadas de “Samba de Quinta”. Com o relativo sucesso que a banda passou a obter junto com seus convidados, o samba passou a circular as sextas e aos sábados também, com a presença marcante da Ultra.

Dessa forma, relata um interlocutor negro, solteiro, músico, ensino básico completo, nascido em 1986 e habitante do Bairro Novo Paraíso,

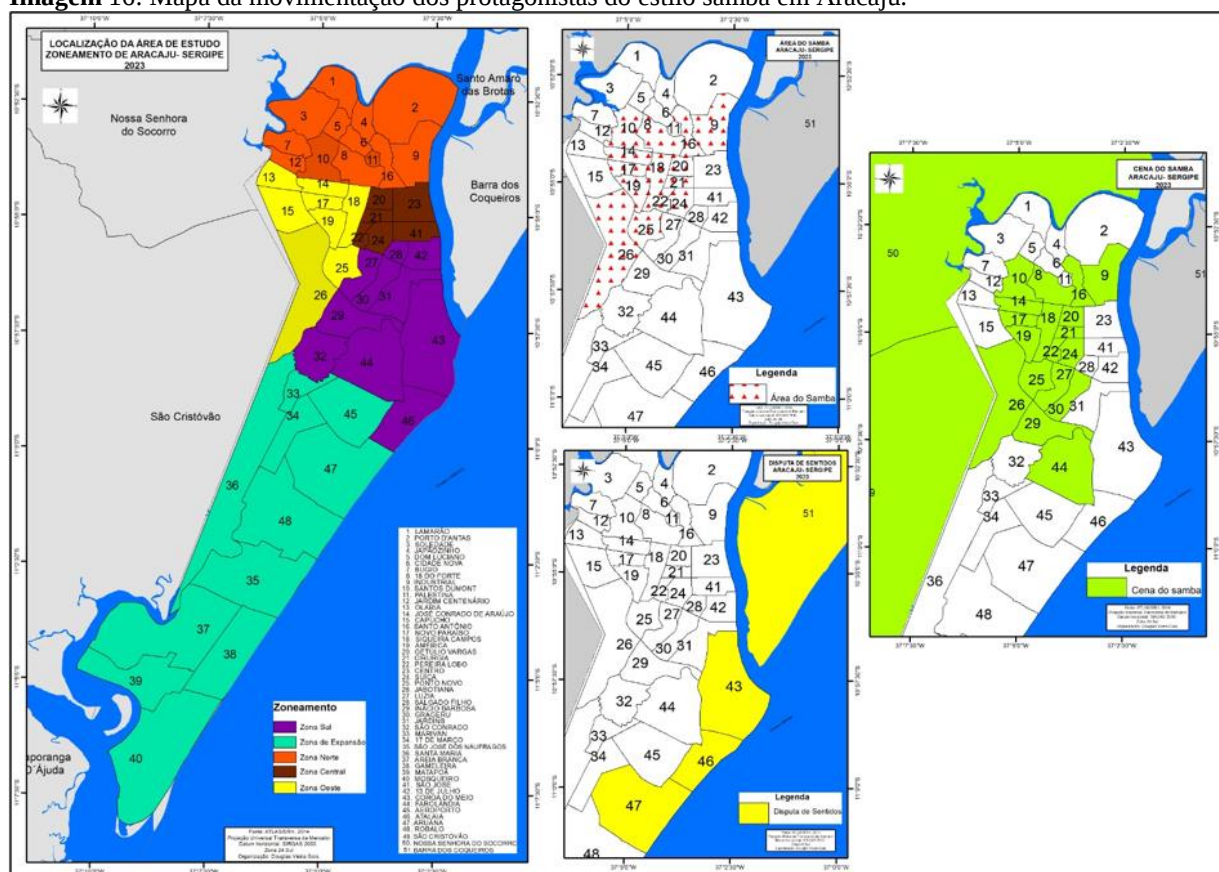
[...] quem fez sucesso primeiro foi o Forte Desejo. A gente se conheceu pelo Colégio Costa e Silva [atual Colégio Estadual Professor João Costa] e também pelo Bairro Siqueira Campos, pelo Bairro América, pelo Novo Paraíso, pelo Castelo Branco e pelo Getúlio Vargas. Mas a turma do samba lembra mais mesmo é da Ultrasamba. É porque eles caminham juntos há mais tempo. Eu acho que eles quem têm maior preocupação de levar nosso

estilo para além daqui da área, da nossa periferia. Mas também tem o Édiferente e Sinho. Quando eles entram, é sucesso, cara, pode acreditar. Mas tem mais gente boa chegando também. A gente faz assim, quando um entra, leva os demais. É pensar o nosso samba como um movimento. Mas quem começou fazendo isto mesmo eu acho que foi a Ultrasamba. Lá no Boteco Carioca foi o início da maior movimentação do samba pelos estabelecimentos da zona sul. Antes era mais o pagode baiano⁴⁶.

Com a maior circulação de jovens periféricos e afrodescendentes, ritmados pelo estilo samba, mais especificamente, a partir da banda “Ultrasamba”, do grupo “Forte Desejo”, do grupo “Édiferente”, bem como de outros grupos, bandas e cantores de samba, que passaram a protagonizar pelo Boteco Carioca, que passou a ocorrer uma maior movimentação do samba pela cidade e formação de uma cena musical, mas que circula com maior intensidade de fluxos, principalmente, por bairros da denominada “área do samba” local, como podem ser visualizados no mapa abaixo. Todavia, o setor mercantil de serviços, ligados ao entretenimento noturno, é marcado pela sazonalidade do ritmo do processo de obsolescência, principalmente, entre alguns estabelecimentos. Mas, em algumas localidades são preservadas tal dinâmica e estilo.

⁴⁶ Conversa informal realizada em 10 de maio de 2019, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/10/1986.

Imagem 16: Mapa da movimentação dos protagonistas do estilo samba em Aracaju.



Fonte: Doutor em Geografia Douglas Vieira Gois, produzido em: 20/01/2023.

Sobre tal aspecto, relata um interlocutor negro, nascido em 1984, habitante do Bairro Santos Dumont, com ensino técnico profissionalizante, casado, com emprego formal e tem a música como complemento de sua renda familiar,

[...] a Ultrasamba batalhou seu espaço diante de várias modinhas, como o sertanejo e o arrocha, que cresceram demais pelos bares da cidade. O arrocha, hoje, está em tudo que é lugar. Hoje em dia não tocamos apenas pelo Siqueira, pelo Mercado e os bairros próximos. A gente se apresenta é pela cidade. O samba agora tem seu espaço e demos a nossa contribuição. Sempre buscamos trabalhar juntos com as outras bandas, abrindo espaço para todos que querem trabalhar, pois trilhamos este percurso e o trabalho continua⁴⁷.

⁴⁷ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2018, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

Por meio de tais práticas ligadas a produção de sentidos da cultura de massa hegemônica, fora alterado o ritmo do caminhar pelas cidades, o imaginário social, cultural e econômico associados às gestualidades e às estéticas corporais permeadas pelos repertórios musicais das afirmações dos processos identitários africanizados, como o samba. O protagonismo entre distintas gerações, mas atualizados pelas juventudes, tem permitido, paulatinamente, maiores mobilidades de fluxos, circulação, produção, reprodução, consumo e outros aspectos da mercantilização sobre o samba, que anteriormente era emparedado em determinados territórios periféricos das cidades, como um tipo de atividade socioeconômica que é vivenciada por meio das redes de sociabilidades como alternativa de trajetórias laborais, que podem impactar a vida de determinados atores sociais, como uma carreira musical perene.

Em relação à trajetória musical da Ultrasamba, seus *insights* criativos, o acesso aos meios tecnológicos e o manuseio com a cultura digital, assim como o tempo de estrada, as trocas e o contato próximo com toda uma rede de sociabilidades - que inclui produtores culturais, proprietários de estabelecimentos com música ao vivo e um amplo público consumidor do gênero samba local - tem permitido a banda organizar, promover e realizar eventos festivos, estes que são embalados pela musicalidade do samba em determinados territórios. Entre suas dinâmicas criativas, existem promoções que objetivam atingir, de forma particularizada, o público feminino e o masculino, como “Mulher *Free* até às 23h”; “Cerveja *Free* para elas durante 1h”; “*Open bar* para elas! Vodka com Fanta até 00h”. Outra prática bastante comum utilizada pela Ultrasamba, principalmente, são os sorteios de copos com o emblema da banda, assim como de baldes de cerveja para todo o público consumidor.

Tais dinâmicas também passaram a ser utilizadas em algumas casas de shows, exatamente quando a banda é a protagonista do evento. Mas são mais comuns pelo Flamengo Circulista, em dias de shows da Ultra. Como relataram alguns interlocutores, pela “área do samba” existe uma concepção que, para obter “casa cheia” e o sucesso do show, possui relação direta com o “quantitativo do público feminino”. Tal noção também tem começado a circular por alguns estabelecimentos da cena musical samba. Porém, também existem relatos que destacam “que o público masculino consome mais bebidas alcoólicas que as mulheres”, portanto, “ofertar bebidas gratuitas para eles, não seria vantajoso em termos de marketing e retorno de capital investido”. Além disso, há uma “distorção salarial entre homens e mulheres

no Brasil”, destacam os interlocutores. Tal fato pode ser observado pelas pesquisas do IBGE⁴⁸.

Outra dinâmica dos *insights* criativos e estéticos, realizados pela Ultrasamba, são as tematizações de seus shows, que ocorrem em seus espaços de dominação, mais especificamente, no “Flamengo Circulista”. Pelos estabelecimentos que ficam localizados pela zona sul, dificilmente esta prática acontece. Entre as tematizações, estão: “NOITE DO BEIJO”; “Cala a Boca e Beija Logo”; “Noite das Novinhas”; “Sábado Deixa eu em *off*”; “BLACK OUT, o que você é capaz de fazer no escuro?”; “A Noite é Delas”; “DIN, DIN, DIN, PODE DÁ EM CIMA DE MIM, A FESTA. CALA A BOCA E ME BEIJA, O CONCURSO”. São tematizações, deste modo, voltadas para os aspectos das culturas juvenis, de baladas que exaltam a curtição e a diversão, embaladas pelo prazer das pessoas que querem se relacionar em festas.

Imagem 17: 1º) Card Show Cala a Boca e beija logo, em 04/02/217. 2º) Card Show DIN, DIN, DIN, PODE DÁ EM CIMA DE MIM, A FESTA. CALA A BOCA E ME BEIJA, O CONCURSO, em 28/07/2018.



Fonte 1: https://www.instagram.com/ultrasamba/?utm_medium=copy_link. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: <https://www.facebook.com/circulista/photos/1972589142763380>. Acessado em: 23/08/2022.

⁴⁸ Conferir em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/23924-diferenca-cai-em-sete-anos-mas-mulheres-ainda-ganham-20-5-menos-que-homens>. Acessado em, 24/07/2021.

A experiência da Ultra, em participações dentro de grandes eventos, assim como pelo contato com outros ritmos, que tem contribuído para uma visão plural e híbrida da noção de espetáculo, enquanto um produto criativo e estético, que visa o capital econômico, tem contribuído na diversificação do divertimento e do lazer, principalmente, pelos territórios periféricos aqui descritos como a “área do samba”. Neste sentido, a banda tem organizado, promovido e realizado shows com diversos tipos de tematização, a depender do que está sendo mais consumido pelo público local, em termos de ritmos musicais, como: “PagoFunk”, “SambArrocha”, “Arrocha”, “Samba, Funk”, assim como da música eletrônica. Há também uma circularidade de ritmos pela cidade, que podem ser associados aos ciclos festivos do Brasil, como carnaval e o período junino, que, igualmente são ouvidos, consumidos e circulam pela “cena musical samba” aracajuana, em algum momento específico do ano.

Imagem 18: 1º) Card do Show Arrocha, Samba, Funk, em 04/08/2018. 2º) Card Show Arrocha, Samba, em 17/11/2018.



Fonte 1: <https://www.facebook.com/circulista/photos/1983992508289710>. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: <https://www.facebook.com/circulista/photos/2131244733564486>. Acessado em: 23/08/2022.

Quando ocorrem os eventos festivos, que são tematizados, é possível observar alguns seguidores do Instagram da Ultrasamba marcarem algumas pessoas, convidando-os para a

balada. Aparentemente, as postagens acionam o imaginário dos consumidores, despertando sensações, experiências individuais e coletivas, dadas por preferências e gostos, pois o flerte e a paquera iniciam pelas redes sociais. As imagens, os vídeos curtos, os textos e a musicalidade de um determinado gênero musical, quando editados em campanhas de marketing, ou mesmo quando postados em tempo *online*, podem despertar dimensões sensíveis do imaginário, dos afetos e das identidades de alguns indivíduos (FEATHERSTONE, 1995; LIPOVETSKY; SERROY, 2015). São questões de uma economia cognitiva, intuitiva, criativa e estética, compartilhada diante de uma rede de sociabilidades, assim como marca um tipo de economia socioafetiva e solidária.

A publicidade e o marketing, quando são associados a uma educação e sociabilização, voltados para o consumo e a produção de músicas, entre elas, os estilos que são imbuídos de sentidos e subjetividades, ligados a uma concepção étnica, como pelas sonoridades que compõem os repertórios musicais da diáspora africana, podem, portanto, forjar identidades geracionais e contrastivas. Elas atualizam signos, significados e saberes, principalmente, perante novos públicos consumidores e identitários, ao explorar e reafirmar possibilidades de afirmação, resistência e existência entre gerações, apoiadas na manipulação e na mercantilização de símbolos, enquanto mercadorias e formas de estar-juntos, que podem ser ressignificados e difundidos pelas redes sociais digitais, como igualmente pelos territórios subalternizados e periféricos, correlacionados as populações afrodescendentes, trabalhadoras e pobres, em escala global. De certo, a preferência por uma determinada produção, o consumo e a circulação, por meio de determinados bens materiais e simbólicos, ligados à música, envolvendo gostos, afetos, sociabilidades e histórias de vida, principalmente, para além de atitudes e portes corporais classificatórios que, a depender de uma questão contextual de classe, de faixa etária, territorial, de gênero e étnica, podem estruturar e mapear o universo dos estilos de vida e das distinções, bem como colocar alternativas da busca pela autonomia plena, ou até como uma fase da vida, entre distintas gerações.

Diante de tal fato, a “Ultrasamba”, no dia 08 de agosto de 2018, decidiu lançar sua primeira *live-show*, que fora considerada mais uma alternativa de divulgação da banda e de seus espetáculos, bem como do produto artístico, estético, criativo e musical deles. A *live-show* foi realizada pelo Facebook e pelo Instagram oficial da banda, ocorrendo no “Flamengo Circulista”. A experiência pode ser descrita como uma “arte de fazer”, como diria Certeau (1994). Ou seja, uma tática que busca, nas expressões plásticas do cotidiano das juventudes e

dos estilos de vida, que são ligados às culturas juvenis, alternativas para a produção de produtos inovadores e fazendo circular em escala global, ampliando redes de contatos e sociabilidades, através do estilo e da estética, associado à música samba.

Além disso, o público consumidor que circula pela cena musical samba também utiliza a prática das *lives*, em suas redes sociais digitais, como um meio de registrar a balada. Também postam vídeos instantâneos da festa, ainda *on-line*, marcando e convidando os colegas, os amigos, as paqueras e integrantes da Ultra, pelo Instagram. No Flamengo Circulista, então, é disponibilizada a rede *wifi* para os consumidores. Tais expressões estéticas são marcadas pelo “[...] o visual, o sonoro, a escrita e as performances são linguagens ou agências de ação estética [...]” das juventudes de gerações distintas do mundo globalizado, que buscam cada vez mais repertório criativo, comunicativo e plástico, diante do contexto local e global que lhes atingem intergeracionalmente. Ou seja, podem ser analisadas como “agências estéticas”, entendidas por Marcon (2019), como:

[...] aquelas formas de ação, de narrativa e de comunicação que emergem da intencionalidade das expressões sensíveis dos sujeitos, negociadas entre quem as produz e quem as consome, ou entre quem as propaga e quem as recebe, considerando que ambos são produtores de sentido neste processo (MARCON, 2019, p. 192).

Nesse contexto, a Ultrasamba tem demonstrado uma tendência criativa e inovadora em relação ao produto artístico, musical e estético, mercantilizado pela banda, que dialoga com outros estilos e criações, que são hibridizadas no contato entre o local e o global, como ocorrem com outras bandas, grupos e cantores, com carreiras individualizadas dentro do estilo samba do presente, que segue, segundo alguns interlocutores, sendo um “modelo de cultura pop”. No dia 06 de outubro de 2018, portanto, a banda divulgou em sua rede social do Instagram e do Facebook que as apresentações deles, no Flamengo Circulista, contariam com a inovação do “palco 360º”, com um novo sistema de iluminação e efeitos pirotécnicos, o que também gerou uma nova disposição do público consumidor, diante do espetáculo. Assim, relatou um interlocutor negro, com ensino técnico profissionalizante, casado, habitante do Bairro Santos Dumont e que tem a música como trabalho secundário, “[...] o palco 360º fora uma alternativa da busca pela inovação, assim como para levar novidade para o público. A

ideia surgiu após assistir o DVD de Thiaguinho, a forma como o palco ajudava na comunicação dele com o público”⁴⁹. Nesse sentido, todas as bandas que protagonizam pelo Flamengo Circulista passaram a exibir suas performances em tal palco, com uma inovação estética e criativa que fora incorporada à paisagem da casa de espetáculo, o que também diferencia o “Clube do Samba” dos demais espaços de shows.

Os músicos e os consumidores do samba, no Flamengo Circulista, relatam que a utilização do “palco 360º” remete a um modelo de fazer estético que eles consideram a “origem do samba”. Entre as narrativas, é acionada a ideia de que a “sonoridade era musicada, entoada e dançada pela população negra em volta das rodas de samba”, que ocorria pelo “espaço social da rua”, pelas “casas das tias baianas”, pelos “terreiros afro-religiosos”, e em “bares localizados em territórios periféricos” de “origem afro-brasileira”. Nesse contexto de ressignificação de signos, de sentidos, das subjetividades, dos conflitos identitários e de poder, entre distintas gerações, é que surge a introdução do palco 360º. É, portanto, uma produção criativa, estética mercantilizada e consumida, por meio do protagonismo juvenil.

⁴⁹ Conversa informal realizada em 20 de outubro de 2018, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 09/05/1984.

Imagem 19: Card do Show com o Palco 360° no Flamengo Circulista, em 06/10/2018.



Fonte: https://www.instagram.com/p/Bobg0QjhCnI/?utm_medium=share_sheet. Acessado em: 23/08/2022.

Nesse rearranjo de contingências, portanto, o público consumidor passou a manter contato próximo para com os artistas que se apresentam pela localidade. A interação pode ocorrer com todos os componentes das bandas e dos grupos que se apresentam pelo clube. Sendo assim, não só com os cantores, como comumente ocorre quando é utilizada a forma tradicional de palco, numa das extremidades do salão. Em geral, o público consumidor do

espaço demonstra bastante intimidade com os protagonistas que se apresentam pelo Clube do Samba. Entre as práticas mais comuns desta interação, estão as *selfies*, os vídeos e as *lives*, que são publicadas e compartilhadas, de forma instantânea, pelas redes sociais do Instagram e do Facebook. Estas também são alternativas do uso das técnicas, das ferramentas do marketing e da promoção de eventos festivos, que podem contribuir para a visibilidade de determinados territórios, seja dos artistas ou das casas de espetáculo. Tal formato de espetáculo, em Aracaju, se iniciou com a “Ultrasamba”, assim como se tornou uma característica do Flamengo Circulista, como também é uma forma de rememorar as tradicionais rodas de samba, perante um formato estilizado.

4.2 - A carreira o grupo “Édiferente” e outras trajetórias musicais dadas por meio do estilo samba

O “Édiferente” é considerado um dos principais grupos do gênero samba de Aracaju, ao lado da “Ultrasamba”. Diferentemente da Ultra, que compartilha de um movimento mais estilizado do samba, o Édiferente dedica-se mais ao repertório musical do samba, considerado tradicional. O grupo é formado por amigos, que caminham juntos desde a adolescência, seja por alguns bairros e escolas, entre a zona norte e a zona oeste de Aracaju, bem como de outros integrantes, que se aproximaram por meio das rodas de samba pela cidade, o que é uma característica desta cena musical. Como descrito na página oficial do “Facebook” do grupo, a “pedra basilar de fundação ocorreu em 05 de agosto de 2014”⁵⁰. Porém, eles já se apresentavam juntos, aproximadamente, desde 2011, quando o músico, compositor, vocalista e produtor cultural, Éder Malanconi, nascido por volta de 1988, casado, pai duas meninas, resolveu formar um grupo de samba com pessoas do seu ciclo de amizade e geracional.

Além de “Éder Malanconi” (ao centro da imagem abaixo), o Édiferente é composto pelo produtor de eventos “Wilkson Percurssa” (localizado ao lado direito de Éder), pelo percussionista e operador de som, “Kaio Marrom” (ao lado esquerdo de Éder), pelo percussionista, “Maicon Bastos” (ao lado de Kaio), e, pelo músico violinista, guitarrista e

⁵⁰ Conferir em: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/686962218051059>. Acessado em: 23/10/2021.

baixista, “Jairo Rodrigo” (compadre de Eder Malanconi e amigo de infância, que não se encontra na imagem abaixo). Além deles, outros passaram pelo grupo. Atualmente, o músico baiano e parceiro de composição de Éder, o cantor “João Miguel” (ao lado de Wilkson), também compõe o “Édiferente”. Todos terminaram o ensino médio, uns têm curso técnico profissionalizante, assim como outros o ensino universitário completo. Todos seguem a carreira musical como profissão, assim como também se movimentam em trajetórias paralelas, a fim de complementar a renda principal, como músico. Existem músicos *freelancers* que trabalham juntos com o grupo, principalmente, quando eles participam de eventos de grande envergadura.

Imagem 20: Grupo Édiferente, em 12/08/2020.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CSfUUXbL0Wx/>. Acessado em: 23/08/2022.

No primeiro pôster, publicado na página oficial do Facebook do grupo, é exposto que:

Após quase 3 anos de muito trabalho, conquistas e alegrias, hoje anunciamos a mudança de nome do nosso grupo, fato que marca o início de um novo ciclo na vida de todos os integrantes. Aproveitamos pra informar também que estamos extremamente tranquilos em relação a essa mudança, já que um grupo é composto não apenas pelo nome, mas principalmente pelo TALENTO e QUALIDADE dos seus respectivos MÚSICOS! Nosso principal objetivo é transmitir músicas de qualidade para todos que estão ao nosso redor e graças a DEUS (e ao esforço de muitos) estamos EVOLUINDO a cada dia mais! Portanto pedimos a todos os FÃS e COLABORADORES que continuem com a mesma POSITIVIDADE de sempre, já que essa nova "FAMÍLIA" não se constitui apenas com os integrantes, mas também com TODOS os envolvidos nesse projeto que vem pra dar o que falar! Então muito prazer! Agora somos o "Grupo EDiferente" (A Pegada do Samba). E em primeira mão podem ter certeza que a SATISFAÇÃO é toda nossa viu!⁵¹.

Como exposto, Éder Malanconi, assim como a maioria de seus parceiros de música, cresceram entre os bairros Dezoito do Forte, a Palestina, o Bairro Industrial e o Bairro Siqueira Campos, local em que terminou o ensino médio e teceu parte de suas relações de sociabilidades. Sua trajetória, na música, iniciou ainda na adolescência, por meio do contato próximo com um tio, que o presenteou com um cavaquinho, primeiro instrumento musical que lhe proporcionou uma educação voltada para a música e para a sonoridade do gênero samba. Tal prática é bastante comum entre os atores sociais da cena pesquisada.

Conforme relatou o interlocutor em entrevista,

[...] minha vontade de ser do samba, acho que já veio de berço, porque tive meus tios que eram músicos. Não é à toa que ganhei um cavaquinho de um deles e passei a aprender a tocar com eles, que me ensinaram os primeiros acordes. [...] Não é que eu escolhi o samba, ele que me escolheu. Eu nasci numa família de sambistas. Meus tios tocavam chorinho e samba. Então cresci neste ambiente musical. Mas eu também curto outros gêneros musicais, mas ouço muito mais samba. Sou músico de ouvido, pois nunca entrei numa escola de música, aprendi olhando e escutando. Não leio muito bem partitura, aprendi tudo com os mais experientes⁵².

⁵¹ Idem.

⁵² Entrevista realizada em 21 de fevereiro de 2019, por meio da plataforma virtual Zoom, concedida ao autor por um interlocutor pardo, nascido em 15 de maio de 1988.

Entre as narrativas dos interlocutores desta pesquisa, sobre as suas trajetórias na música, geralmente, a arte plástica e ritmada aparece logo cedo na vida deles, no período escolar, apresentada por algum familiar mais experiente, ou no contexto das relações de sociabilidades de rua. Inicialmente, ela aparece como alternativa de se diferenciar dos outros, diante dos flertes, que surgem no início da vida amorosa. À medida que vão se aprofundando no estudo da música, principalmente, a partir de um estilo musical específico, assim como no contato com grupos identitários e geracionais, podem ocorrer as primeiras apresentações em público, compartilhadas através das redes de sociabilidades. Ao longo do percurso da vida, ao término do ensino básico, paulatinamente, a música passa por um processo de descontinuidade e continuidade em relação à vida produtiva, que pode ficar apenas voltada para o lazer, assim como para trilhar uma combinação entre a busca de uma carreira musical, ou como alternativa de potencialização de recursos financeiros.

Em relação à carreira musical de Éder Malanconi, se iniciou, ainda, no período dito escolar, entre 2004 ou 2005, como destaca o interlocutor. O primeiro grupo de samba foi “Moleque Atrevido”, do “Bairro Industrial”. Segundo o músico, nesse período circulava pelo bairro, uma produção cultural, artística e musical juvenil intensa e diversificada, entre elas, dadas pelo movimento hip hop e o gênero samba. A partir daí, também participou de outros grupos de samba advindos da localidade, dentre eles, “Fruto do Pecado”, “Suprassumo”, “Urubus” e o “Grupo Classe A”. Conforme relatou o músico,

[...] depois que conheci os meninos, ou melhor, os homens do Grupo Classe A, que a minha carreira começou a andar; foi aí que as coisas começaram a acontecer para mim aqui no Estado. Passei muito tempo no grupo. Basicamente eles foram a minha escola musical⁵³.

As narrativas coletadas demonstram que, entre os jovens de territórios periféricos, é comum aprender um ofício no contato e na troca com os mais experientes, assim também como ocorre com a música. É uma prática ressignificada e mercantilizada, principalmente, entre gerações que vivenciam contextos de marginalização social, político, econômico e cultural. Pesquisas como a de Vianna (1987), a de Raposa (2013), a de Novaes (2016), a de

⁵³ Idem.

Lima (2017), e a de Silva (2020) analisam o cotidiano de jovens de distintas gerações de contextos periféricos do Brasil, descrevendo assim, que vários gêneros musicais produzidos e reproduzidos são consumidos e mercantilizados, principalmente, a partir de territórios periféricos entre distintas gerações, não sendo apenas uma atividade de lazer e entretenimento local entre as juventudes, mas também uma resposta cultural de ressignificação de uma determinada memória, que é marcada pela cor da pele, pela pobreza, pela violência urbana e outras formas de estigmatização. Entre eles, além do samba, destacam-se: o funk, o hip hop, o pagode baiano, o kuduro e o reggae, que são derivados de registros sonoros, assim como dados de memórias de musicalidades da diáspora negra. Eles também são acionados como um repertório intergeracional com códigos, valores e experiências próprias que, enquanto jovens de territórios periféricos, cultivam e reelaboram, como alternativas de resistência cultural e existência social.

Como relatou o músico Éder Malanconi, após a troca e a experiência que adquiriu com o “Grupo Classe A”, passou a se sentir mais preparado para lidar com a música, exatamente quando decidiu dar continuidade com a sua trajetória musical. Depois, passou por outros grupos do estilo samba, entre eles, o “Grupo Kdência” e o “Simples e Bacana”. Todos eram, deste modo, formados por indivíduos nascidos entre meados das décadas de 1980 e 1990 e habitantes de territórios periféricos de alguns bairros entre a zona norte e a zona oeste de Aracaju, como já destacado. Posteriormente, o músico formou o “Édiferente”. Além disso, narra que, para seguir a carreira musical, necessitou de alguns subterfúgios, a contrapelo das barreiras impostas pela família, principalmente, em relação à música enquanto profissão. Assim, disse o músico, “[...] no início foi complicado, a minha família não apoiou. Achavam que não era uma fonte de renda, que não era um emprego, sei lá! Não era um trabalho. Mas estou até hoje sobrevivendo da música”⁵⁴.

Para Becker (2008, p. 111-113), a “carreira de músico de casa noturna” é vista pelos “não-músicos” como “diferente”. Ela constitui um grupo de *outsiders*, um modo e estilo de vida descrito como “desviante” em relação ao comportamento e as “carreiras ocupacionais” consideradas tradicionais, aquelas que seguem uma padronização de dias e horários semanais a serem cumpridos em um único lugar determinado de trabalho. No entanto, o sociólogo avalia que há uma hierarquia informalmente reconhecida entre eles. No caso desta pesquisa, ela leva em conta a monetização em relação à quantidade de horas envolvidas em cada

⁵⁴ Idem.

trabalho realizado, o grau de reconhecimento dado pela própria comunidade musical ligada ao gênero, aos empresários de casas de shows e produtores de eventos, bem como a mídia local e, principalmente, o público consumidor. Como explica Becker,

[...] a família do músico, (tanto aquela em que ele nasceu quanto a que ele cria ao se casar) tem um importante efeito sobre sua carreira. Pais e esposa são tipicamente não-músicos e, [...] muitas vezes não compreendem a natureza da ligação do músico com seu trabalho. As incompreensões e divergências que surgem frequentemente alteram a direção da carreira de um músico e, em alguns casos, provocam seu encerramento (BECKER, 2008, p. 112).

Em relação a tal contexto, o músico, compositor e vocalista do Édiferente, expõe que,

[...] sempre eu só vivi da música. Enquanto eu convivia com minha mãe e meu pai, eles me sustentavam. A partir do momento que eu sair de casa, comecei a me sustentar e a sustentar a minha família com a música. É da música que pago as minhas contas. Eu faço tudo a partir da música⁵⁵.

No contexto da literatura sobre geração e juventudes, as trajetórias de jovens que vivenciam contextos territoriais periféricos, de origem pobre e afrodescendente, não ocorrem um crescimento diante de vazios sociais, mas num campo de influências, estas que são movidas por condições estruturais de classe, marcadas tanto por relações de desigualdades, quanto ao acesso ao consumo de bens simbólicos e materiais, pela educação, pelas tecnologias e ao mundo do trabalho. Além disso, todas as culturas juvenis e os estilos de vida delas derivados são processados e representados pela plasticidade da música, caracterizados, em alguma medida, pela estética, enquanto um ato narrativo de resistência que demarca uma determinada alteridade no tempo e no espaço, atravessado pelo contexto geracional, político, cultural e econômico, no qual estão inseridos. Dessa forma, destacou o interlocutor,

⁵⁵ Idem.

[...] a gente começa a trabalhar logo cedo, sabe! Tipo escola, casa e trabalho. Mas é o que a gente gosta, viver da música. A grande maioria trabalha sério, como profissão mesmo. Mas se tratando de família e até a população em si, logo perguntam: você trabalha com o quê? É músico? Aí logo dizem: você só trabalha com isso? O que é que você faz fora à música? Na cabeça das pessoas a música não é profissão, é coisa da juventude, entendeu? Mas muita gente trata o samba como profissão. Mas também muitos têm outra profissão. Viver do samba aqui em Aracaju é bem difícil, tem muito preconceito ainda e outros gêneros que são mais reconhecidos porque tudo é modinha. Eu toco em todo lugar de Aracaju. Mas no início era mais na periferia mesmo, principalmente no Siqueira. É por que lá tem o Flamengo Circulista, que é o mais tradicional do samba. Lá o pessoal gosta mais de samba e é onde tem mais casas de samba⁵⁶.

No contexto das juventudes, é por meio do espaço-tempo do lazer, pelas brincadeiras e pela cultura intercambiada entre a rua, a escola, a casa e as relações de sociabilidades dadas diante das gerações, que a música passa a estruturar as relações sociais e afetivas. No caso do samba, existem registros memorialísticos de uma cultura plástica e musical marcadamente étnico-racial, com característica territorial associada às identidades da ancestralidade negra, que são vivenciadas, rememoradas e reinterpretadas por meio das relações intergeracionais. Nesse sentido, disse o músico,

[...] o samba está ligado a ser negro, preto, afrodescendente, pois é um gênero que veio da África para o Brasil e aqui foram modificadas algumas coisas. São as batucadas, né! Se você pegar a grande maioria dos sambistas, são negros. A grande maioria do pessoal que curti o samba também é negra e da periferia. Muita gente trata o samba como profissão. Só que muita gente tem outro trabalho e o samba como uma fonte de renda complementar. Na verdade, isto demonstra o preconceito que ainda as pessoas têm com o samba, com quem mora na periferia, com tudo que é do povo preto e a música como profissão⁵⁷.

O grupo Édiferente tem uma agenda de shows semanalmente, e todos buscam viver da música profissionalmente. Além de se apresentarem pelas casas de shows da cidade, o grupo tem presença marcante pelo “Flamengo Circulista” e pelo “Boteco do Mussum”. Além disso, eles organizam e produzem seus próprios eventos festivos com convidados, o que já se

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

tornou algo comum pela cena musical samba de Aracaju. Eles também estão entre os artistas do gênero samba local, que mais tem participado dos grandes eventos, ligados ao estilo na cidade, como igualmente dos eventos festivos sazonais, que são realizados pelas prefeituras dos municípios de Sergipe. Um exemplo, é o carnaval. Dessa forma, relatou o interlocutor,

[...] o Édiferente toca em todos os lugares da cidade, tanto na periferia quanto nos mais elitizados. As casas de shows que a gente toca mais são: Boteco do Mussum, Armazém Avenida, Suburbia, Santorini Lounge e outras da zona sul. É porque estes espaços não tem uma vida muito longa, sabe! A gente também toca no Flamengo Circulista, que é a mais tradicional. Lá temos um acordo com o presidente do clube e dividimos os finais de semana com a Ultrasamba. Mas tudo depende do que vai rolar em termos de show para a gente. Também se apresentamos nos grandes eventos. Geralmente quando têm grandes eventos de samba na cidade, somos convidados para participar, abrindo o evento para o público e as bandas nacionalmente conhecidas⁵⁸.

Como relatou o músico Éder Malanconi, o grupo vem participando dos grandes eventos de samba, que são produzidos em Aracaju, dividindo o palco com artistas afamados no território nacional, o que tem contribuído para a projeção deles dentro do Estado, assim como para o relativo domínio do grupo em alguns espaços de shows, como acontece as sextas no “Boteco do Mussum” e aos sábados no “Flamengo Circulista”, que estão entre as principais “casas de samba” da cidade. Entre as apresentações com artistas de renome nacional, como pode ser observado pelos *cards* abaixo, constam shows com “Eder Miguel”, “Os Travessos”, “Dilsinho”, “Rodriguinho” e “Thiaguinho”.

⁵⁸ Idem.

Imagem 21: 1º) Card Show do Samba eu & elas, em 07/05/2015. 2º) Card Show com os Travessos na Titanium, em 05/11/2017; 3º) Card Show com Dilsinho na Titanium, em 17/11/2017.



Fonte 1: https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/?ref=page_internal. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: <https://www.f5news.com.br/entretenimento/os-travessos-na-casa-de-shows-titanium-em-aracaju-42287/>. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 3: <https://www.facebook.com/showsefestasaju/photos/s%C3%B3-pra-informar-que-amanha-tem-show-o-do-pr%C3%ADncipe-dilsinho-ent%C3%A3o-que-tal-correr-1713914472014402/>. Acessado em: 23/08/2022.

As participações do Édiferente, em grandes eventos de samba em Aracaju, ocorrem desde 2015. Alguns informantes relatam que o grupo se somou para com a Ultrasamba, no protagonismo da cena musical samba da cidade, principalmente, pelas suas apresentações em eventos de grande porte, assim como por circular em casas de espetáculos, como as boates, que exigem maior formalidade contratual. Porém, existem outras bandas, grupos e alguns cantores que seguem carreiras individualizadas, que são reconhecidos pelas suas trajetórias musicais e tem conseguido participar de grandes eventos, assim como ocupar espaços pela cena. Em geral, parte deles mantém tais fluxos quando são convidados pela Ultrasamba e o Édiferente. Há um esforço, portanto, entre os protagonistas, de ocupar territórios musicais pela cidade, ritmados pelo estilo samba.

Como destacado, há estabelecimentos específicos em Aracaju, assim como pela sua região Metropolitana, em que é possível circular, movido pelo estilo samba. Contudo, como relatado por alguns interlocutores, o crescimento da movimentação de artistas locais, que são ligados ao samba pela cidade, se dá justamente pelo valor pago pelas apresentações, que são consideradas mais em conta, se comparadas ao que é pago aos artistas do estilo do arrocha, das bandas de forró, e até de alguns cantores do estilo sertanejo. Além disso, existe também todo um investimento dos jovens sambistas de Aracaju, dado pela qualidade do produto musical e do marketing, que é realizado por eles mesmos por meio das redes sociais, o que

não ocorria em décadas anteriores, e hoje é visto como um diferencial, aplicado em relação aos artistas de outros estilos. Várias são os artistas da cena que, a depender do local de apresentação, tem optado pelo “modelo musical acústico”, constantemente utilizado em algumas “casas noturnas”, em que não existe um palco apropriado para uma banda. Tal modelo é dominado, assim, pelos artistas de MPB, que também passaram a dividir espaço com os artistas do estilo samba e do sertanejo, também dependendo do público consumidor do local.

No entanto, é comum entre os principais protagonistas do estilo samba em Aracaju, que aconteça o desenvolvimento de projetos artísticos em parceria, denominados de “samba acústico”. São projetos organizados e produzidos pelos cantores e músicos “Bambam”, “Éder Malanconi”, “Saulinho”, “Fabinho Alegria”, “Dioguinho” e “João Miguel”. Geralmente, ocorrem por meio do modelo de “roda de samba estilizada”, com o uso do “placo 360°”. Estas produções são apresentadas pelas principais casas de show de Aracaju, tanto pelas que existem pela zona sul, como as boates localizadas pelo Bairro Atalaia, pelo Bairro Coroa do Meio, assim como também pelo Flamengo Circulista, como visto abaixo.

Imagem 22: 1º) Card Roda de Samba no Suburbia com Saulinho, Eder Malanconi e Dioguinho, no dia 03/12/2017; 2º) Card Roda de samba com Saulinho, Eder Malanconi, João Guilherme e Fabinho Alegria, no Bar e Restaurante Zero 79, em 27/10/2017.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/BauGJUMAvvL/>. Acessado em: 23/08/2022.

Como demonstrado no *card*, entre os parceiros de trabalho que dividem apresentações com o músico Eder Malanconi, encontra-se: o músico e cantor, “Saulinho”, que nasceu por volta de 1989 e possui o ensino universitário completo. Sua carreira musical iniciou no estilo samba ao lado de amigos de infância, entre os idos de 2011 e 2012, na cidade de São Cristóvão, quando iniciou o “Grupo Sabor de Samba”. Liderado por Saulinho, o grupo também contou com a participação do músico, compositor e cantor, “João Miguel”, que é baiano da cidade de Paulo Afonso. Atualmente, ele integra o Édiferente. Ambos estudaram e se formaram em Engenharia de Produção, mas seguem carreira musical. Saulinho também integrou o “Grupo Nossa Intimidade” e “Cinco Elementos”. No entanto, entre 2016 e 2017 ele iniciou “carreira solo”. Além de se apresentar pela cena musical samba aracajuana, passou a ter um estilo musical eclético, com foco nas apresentações em festas particulares, como em casamentos, aniversários e confraternizações⁵⁹.

Já o cantor aracajuano “Dioguinho” tem sua carreira musical mais voltada para o “pagode baiano”. Iniciou na música com os colegas de escola, aos quinze anos de idade, na banda “Sem Noção”, pelo “Bairro Atalaia”. Aos dezoito anos de idade, pós a conclusão do ensino médio, integrou a banda de Itabaiana, “Badalart”. Em 2010, aos vinte anos de idade, formou a banda “Dhi Sambar”. Em 2015, passou a trilhar “carreira solo”. Ao se destacar dentro do estilo do pagode baiano, foi convidado para integrar a icônica banda de pagode baiano, “Gang do Samba”, na qual esteve por volta de 2018 a 2019 em turnê pelo Brasil. Atualmente, segue com sua carreira solo, mesclando a denominada *swingueira* do pagode baiano com o samba romântico⁶⁰.

O cantor “Fabinho Alegria” nasceu em 1990, iniciando sua trajetória musical no estilo samba aos quinze anos de idade, com os colegas da escola pelo Bairro Coroa do Meio. Com o “Grupo Pra Sambar”, passou a ser reconhecido pela “cena musical samba”. E foi por volta de 2015, quando formou o “Grupo Clima de Samba”, que passou a manter fluxos mais intensos pela cidade de Aracaju. Por volta de 2018, lançou sua “carreira solo”. No entanto, ele divide a carreira musical com seu trabalho no segmento de hotelaria, o que lhe tem garantido sua autonomia com mulher e filho⁶¹.

⁵⁹ Conferir em: <https://globoplay.globo.com/v/7318561/>. Acessado em: 12/12/2021.

⁶⁰ Conferir em: <https://bacanudo.com/leitura/2622/Ca-Entre-Nos-Dioguinho>. Acessado em: 12/12/2018.

⁶¹ Conferir em: <https://a8se.com/tv-atalaia/voce-em-dia/muito-samba-com-fabinho-alegria-voce-em-dia/>. Acessado em: 12/12/2021.

Outro projeto musical realizado por alguns protagonistas da cena musical samba de Aracaju que se destaca, é a “Liga do Samba”. Ela é formada pelos músicos e cantores, “Dioguinho”, “Fabinho Alegria”, “Saulinho” e “Bambam”. A Liga do Samba é um projeto paralelo e transversal, composto pela base da banda “Ultrasamba”. Iniciado em 19 de setembro de 2014, os músicos buscam se encontrar para apresentações esporádicas, pelas principais casas de shows da cidade, principalmente, pelas boates e no “Flamengo Circulista”, que é o lugar considerado mais emblemático do samba aracajuano. São alternativas mercadológicas da produção, da reprodução, do consumo, de fluxos e da circulação dos atores sociais afrodescendentes, procedentes de territórios periféricos que buscam fortalecer a cultura plástica e musical do samba, enquanto considerada um movimento em prol de suas carreiras na música.

Imagem 23: 1º) Liga do Samba em apresentação no Flamengo Circulista, em 07/11/2014. 2º) Matéria do Jornal do Dia, 05/11/2014.



Fonte 1: <https://www.instagram.com/p/vEMx17OoEL/>. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: <https://www.instagram.com/p/vBLkTsOoDy/>. Acessado em: 23/08/2022.

O domínio da Ultrasamba e do Édiferente entre os principais botecos, bares e estabelecimentos noturnos pela cena musical samba é de fundamental importância para os fluxos e a circulação de outros artistas da cena, que ganham visibilidade, tanto por compartilhar apresentações com eles, quanto por demonstrarem seus “talentos musicais”,

como destacaram alguns interlocutores. Além disso, parte dos protagonistas da cena tem se articulado para produzir e realizar seus próprios shows, o que também tem contribuído para fechar acordos individualizados com proprietários de estabelecimentos noturnos. As produções dos artistas da cena publicada e compartilhada pelas redes sociais têm sido considerada de grande importância, principalmente, para o reconhecimento deles perante a cena musical samba local.

Imagem 24: 1º) Card do Ediferente e convidados, em 31/10/2014. 2º) Card do Ediferente e convidados, em 16/01/2015. 3º) Card do Ediferente e convidados, em 01/05/2019.



- Fonte 1:** https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/?ref=page_internal. Acessado em: 25/08/2022.
- Fonte 2:** <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/774056322674981>. Acessado em: 25/08/2022.
- Fonte 3:** <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/2282238185190113>. Acessado em: 25/08/2022.

Entre as experiências do Édiferente com a organização e a produção de shows de samba, assim como com artistas de outros contextos da cena musical samba, como a do Rio de Janeiro e a da Bahia, destacam-se apresentações com o baiano “Nelson Rufino”. Nascido por volta de 1942, o músico, compositor e ex-jogador de futebol é considerado um dos baluartes do gênero samba. Suas composições foram gravadas e imortalizadas pela voz de “Nara Leão”, “Elza Soares”, “Alcione”, “Martininho da Vila”, assim como “Zeca Pagodinho” e tantos outros⁶². Suas músicas fazem parte dos “repertórios das rodas de samba de Aracaju”. O show foi realizado no espaço “Show de Bola”, que fica localizado na Rua Sergipe, no Bairro

⁶² Conferir em: <http://www.fpc.ba.gov.br/2016/11/573/MemoriasContemporaneas-O-ritmo-e-a-tradicao-no-canto-e-letras-de-Nelson-Rufino.html>. Acessado em: 21/12/2021.

Siqueira Campos, que ocorreu no dia 16 de agosto de 2015. Ainda contou com a presença do “Grupo Vem Ki Tem”, “Matheus Silva” e a banda de pagode baiano “Top7”.

Outra produção do Édiferente, com sambistas de gerações anteriores, que fazem parte de suas relações de proximidade, destaca o show com o dito “Poeta da Canção”, o carioca “Carlos Caetano”. Ele iniciou sua carreira musical no início da década de 1980, sendo cantor, músico e compositor, que teve suas poesias musicadas imortalizadas pelo grupo “Fundo de Quintal”, “Beth Carvalho”, “Jorge Aragão”, e pelo “Grupo Revelação” e vários outros⁶³. O show também fora realizado no “Show de Bola”, no dia 11 de outubro de 2015, e contou com a apresentação do grupo “Samba dos Amigos”. Ambas as produções podem, assim, ser visualizadas nos *cards* abaixo.

Imagem 25: 1º) Card do Show do Édiferente e de Nelson Rufino, 16/08/2015. 2º) Card do Show do Édiferente e Carlos Caetano, em 11/10/2015.



Fonte 1: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/877522252328387>. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/902580606489218>. Acessado em: 23/08/2022.

Ainda no ano de 2015, o Édiferente acompanhou como “banda base” a “turnê” do músico, produtor cultural, cantor e compositor carioca, “Indinho”, que integrou o “Grupo Disfarce” e o “Grupo Nosso Sentimento”, e que tinha acabado de iniciar sua “carreira solo”.

⁶³ Conferir em: <https://www.sambando.com/carlos-caetano>. Acessado em: 21/12/2021.

Nascido em 1979, possui composições gravadas por cantores reconhecidos nacionalmente, como “Péricles”, “Belo”, “Ferrugem”, “Salgadinho” e o “Grupo Karametade”. Atualmente, Indinho divide o palco com seu filho “Lukinhas”, que se apresentam com o “Grupo 22 Minutos”. Conhecido nacionalmente, Indinho se apresentou em Aracaju para divulgar a “Gravação CD Retrô Rio”. Foram quatro apresentações, entre os dias 15, 16, 17 e 18 de outubro de 2015. A primeira apresentação foi no então “Boteco Carioca”, depois se apresentou no “Boteco do Speto”, e, posteriormente, no “Point Vip”, no Siqueira Campos. Por fim, encerrou a turnê com a apresentação no “Ponto Certo”, dentro do Conjunto Eduardo Gomes, em São Cristóvão. Atualmente, apenas o Boteco do Speto funciona, mas a maior parte das apresentações que circulam pelo espaço é dedicada à musicalidade do arrocha e do sertanejo.

Imagem 26: Cards dos Shows da Turnê da Gravação CD Retrô Rio do cantor Indinho, em Sergipe, outubro de 2015.



- Fonte 1: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/904077426339536>. Acessado em: 25/08/2022.
- Fonte 2: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/904442059636406>. Acessado em: 25/08/2022.
- Fonte 3: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/904945576252721>. Acessado em: 25/08/2022.

Além do Édiferente, a turnê de Indinho também contou com as apresentações do cantor “Sinho Lemos”. Nascido em 1984, Sinho cresceu entre o “Conjunto Eduardo Gomes”, em “São Cristóvão”, o “Conjunto Castelo Branco”, no “Bairro Ponto Novo” e o “Bairro Porto Dantas”, em Aracaju. Iniciou sua trajetória musical, ainda no período escolar. Sua maior influência e incentivadora fora sua avó materna, com quem residiu durante parte deste período

e aprendeu a gostar de samba. Casado, o cantor e compositor integrou um dos principais grupos de samba da cidade do início do século XXI, o “Grupo Forte Desejo”.

Iniciado por volta de 2002, o Forte Desejo foi um dos principais grupos de samba de Sergipe até o ano de 2010, quando todo o cenário fora modificado e o grupo passou por fortes alterações. Contudo, participaram de grandes eventos, dentro e fora de Sergipe. Com CDs e DVDs gravados, eram patrocinados por um empresário do segmento musical, que fez com que o grupo viajasse em “turnês pela região sul e sudeste do Brasil”, compartilhando apresentações com os principais nomes do samba nacional, como “Exaltasamba”, “Pixote”, “Belo”, “Elza Soares”, e “Gustavo Lins”. Posteriormente, Sinho Lemos buscou carreira solo, dividindo-se entre Aracaju e algumas temporadas no Rio de Janeiro, local em que manteve contato próximo com sambistas da nova geração, a exemplo de “Ferrugem”.

Durante os anos de 2018 até 2019, o músico dominou as apresentações de samba, aos domingos, no Flamengo Circulista Esporte Clube, assim como também dividiu algumas datas comemorativas com a “Ultrasamba” e o grupo “Édiferente”, que dominava as sextas e os sábados. Havia uma comunicação pré-estabelecida, um acordo entre eles e os dirigentes do clube, como já foi exposto. Neste período, o músico também acionou seu contato com o sambista carioca “Braga”, que compõe a nova geração do samba do Rio de Janeiro, e o trouxe para o cenário do samba aracajuano, em apresentação realizada no “Flamengo Circulista”, em 09 de fevereiro de 2019. O show organizado e produzido por “Sinho Lemos” fora uma marca em “homenagem aos dezesseis anos de sua carreira musical”. No entanto, no primeiro semestre de 2021, após o falecimento de seu pai, um dos maiores incentivadores de sua carreira musical, Sinho declarou, em suas redes sociais, que se dedicaria “a carreira de cantor gospel”. No início de 2023, o cantor, músico e compositor Sinho Lemos regressou a “cena musical samba”, assim como tem se apresentado com frequência no mais novo “ponto do samba” da cidade, o “Kamarote Aju”, que fica localizado no Bairro Suíça, como já mencionado.

O “Forte Desejo” ainda continua protagonizando pela cena local, com o músico e cantor “Marquinhos”, que fora um dos fundadores do grupo. Nascido por volta de 1986, sobrevive da música profissionalmente, igualmente ao “Sinho Lemos”. Solteiro e com filho, cresceu pelo “Bairro Novo Paraíso”, pelo “Bairro América”, pelo “Bairro Siqueira Campos e pelo “Bairro Getúlio Vargas”. Terminou o ensino médio no “Colégio Estadual Costa e Silva”,

local em que conheceu e manteve contato com os integrantes do grupo, bem como com vários outros atores sociais que protagonizam pela cena musical samba de Aracaju de sua geração. A maior parte das apresentações do grupo tem ocorrido, assim, pelos bairros do município de Nossa Senhora do Socorro, que integram a “Grande Aracaju”, pelo “Pare no Play Boteco e Petiscaria”, no Bairro Santos Dumont, assim como pelo “Flamengo Circulista”, como convidado da “Ultrasamba”, do “Édiferente” e de “Sinho Lemos”, como pode ser observado pelos *cards* abaixo.

Imagem 27: 1º) Card do Show em comemoração aos 16 anos de carreira de Sinho Lemos, com a participação do cantor Braga, do Rio de Janeiro, em 09/02/2019. 2º) Card do Show de Sinho Lemos, Fabinho Alegria e Marquinhos do Forte Desejo, em 14/11/2019.



Fonte 1: <https://www.instagram.com/p/BrnQSGlhht5/>. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1444136592400861&set=t.100012681069448&type=3>. Acessado em: 23/08/2022.

Como demonstrado, a maior parte dos shows de samba em Aracaju ocorrem com maior frequência pela denominada “área do samba”. Mas pela cena, existem maiores fluxos de mobilidade e circulação entre as bandas, os grupos e os cantores que seguem carreiras individualizadas, que mercantilizam suas produções por meio do estilo, em busca de uma

carreira musical. No entanto, para a maioria dos artistas do segmento samba em Aracaju, é de grande relevância ser iniciado pelo “Flamengo Circulista”, que é considerado como um rito de passagem por aqueles que buscam protagonizar pela cena. O clube é um lugar considerado referência do samba em Aracaju, pois representa simbolicamente todo um movimento de resistência e existência do samba na cidade, como também é ressignificado como um lugar ritualístico de iniciação para os sambistas neófitos que buscam uma carreira musical, principalmente, em prol de suas autonomias.

Nesse sentido, relatou “Letícia”, vocalista da “Sambalê”, “mulher preta”, que nasceu em 1994, casada, estudante universitária e habitante do Bairro Santos Dumont, que sobrevive profissionalmente da música, junto com seu esposo.

[...] todo mundo da área reconhece a importância da Ultrasamba e do Édiferente para o movimento da gente. A Sambalê começou a circular mais pelas casas noturnas depois que dividimos palco com eles. É claro que tudo que estamos colhendo é devido ao nosso trabalho porque não temos apoio que nem eles têm. Apoio que eu digo é contato com o pessoal da mídia, como televisão e rádio, donos de estúdios e proprietários de estabelecimentos. Mas também eu sei que eles já estão no cenário há mais tempo e são unidos. Nosso primeiro grande evento, participamos como convidados da Ultrasamba e agradeço a Éder também por convidar minha banda para dividi show no Flamengo Circulista com ele. Amigo, você sabe que depois que a gente passa pelo Flamengo Circulista e faz bem o nosso trabalho outras porta podem se abrir. Foi assim que tivemos mais segurança e as coisas passaram a acontecer. Sou grata a eles e a todos que tem contribuído com nosso trabalho. Sou muito grata aos proprietários do Iemanjá Bar e Restaurante de lá da Orlinha do Bairro Industrial. Eles nos deram a primeira oportunidade e estamos com eles até hoje. Cada um tem uma casa, né? Lá é a nossa⁶⁴.

Além da música, Letícia e o esposo desenvolvem alguns trabalhos paralelos. No caso dela, tem atuado como “influenciadora digital”, divulgando salões de beleza, lojas de roupas em geral, centros de estéticas e outras empresas, principalmente, pela sua rede social do Instagram. Sobre seu ritual de iniciação na música, ela relatou que se deu quando passou a trabalhar em um lugar próximo a um estabelecimento, em que ocorriam rodas de samba as sextas. E completa, assim:

⁶⁴ Conversa informal realizada em 17 de fevereiro de 2019, por meio do WhatsApp, concedida ao autor por um interlocutora negra, nascida em 12 de abril de 1994.

[...] quem se apresentava lá era o grupo Pagode Malícia. Então, saía direto do trabalho e ia curtir. Um dia, colegas de trabalho insistiram para eu cantar. Daí, toda vez que o grupo tocava, eu acabava dando uma palhinha. No Samba Sergipe, ainda no início da carreira do cantor Ferrugem, quando ele veio para esse festival, onde muita gente ainda não o conhecia, eu já era muito fã dele, sabia todas as músicas. Nisso, no meio do show, ele me entregou o microfone e cantei à música Três Palavras. Aí puxaram o microfone da minha mão, mas deu para fazer meu nome. Então surgiram outros convites, inclusive, para ser vocalista de uma banda. Nossa, foi um desafio e tanto, porém, eu não tinha habilidade nenhuma com o público, com o desenvolvimento no palco e acabou não dando muito certo! Logo depois, comecei a fazer barzinhos com um amigo, Gustavo Black. Daí surgiu o samba acústico, e começamos a fazer festas e convites para fazer participações com bandas maiores do Estado! Em abril de 2017, recebi o convite para assumir outra banda, onde esse amigo do violão já estava fazendo parte dela, chamava-se: SAMBALE, eu aceitei o convite e juntos colocamos o acento, e ficou Sambalê⁶⁵.

Na “cena musical samba” estudada, até o atual momento desta pesquisa, a “Sambalê” é a única banda de samba que possui uma mulher à frente como vocalista. Há também uma mulher percussionista no grupo “Amigos do Samba”. No entanto, existem grupos de samba feminino que se apresentam em rodas de samba e de chorinho por estabelecimentos que não compõem a cena estudada e que também não fazem parte das redes de sociabilidades dos integrantes das bandas, dos grupos e dos cantores de samba que compõem o objeto empírico desta pesquisa.

Ainda sobre o ritual de iniciação da “Sambalelê”, a interlocutora relatou que, “[...] para quem está começando e não tem um público grande, tocar nestes espaços, como o Flamengo Circulista e o Boteco do Mussum, é bem mais difícil”. Em geral, “[...] os caras que dominam os shows, oferecem apenas cachês simbólicos. A gente aceita porque é a forma que temos para mostrarmos o nosso trabalho e a possibilidade do público nos conhecer”. Como disse a interlocutora, para circular pela cena e manter fluxos de mobilidade, em prol de uma carreira musical ativada pelo estilo samba, depende muito das relações de proximidades entre os envolvidos com a organização e a produção dos shows de samba pela cidade, que é dominado por alguns atores sociais. E completa,

⁶⁵ Conversa informal realizada em 17 de fevereiro de 2019, por meio do WhatsApp, concedida ao autor por uma interlocutora negra, nascida em 12 de abril de 1994.

[...] quando eu não era próxima deles, diziam: lá vem uma negrinha ousada cantar! Já passei por cada uma, que nada explica a não ser o PRECONCEITO. Me queriam em suas bandas como *back vocal*. Se fosse para cantar arrocha, eu já teria investido e garanto que teria mais credibilidade. Mas busco levantar essa bandeira que é tão histórica, porque de fato, olham como ‘som de favela’, ‘som do candomblé’, ‘som de preto’, porém, hoje acredito que isso já tenha sido quebrado! Meu público ainda é a ‘favela’. Hoje eu canto mais no primeiro palco que me deu oportunidade, o Bar Iemanjá [localizado na Orla do Bairro Industrial], onde comecei fazendo apenas participações. Lá me sinto em casa, e cada fim de semana eu me sinto agradecida, por tudo que venho conquistando, pessoas me abraçando, pedindo fotos. Agora, as outras casas de shows passaram a nos dar oportunidade, querendo que a gente volte! Nossa, isso me enche de orgulho⁶⁶.

A parceria que a “Sambalelê” realizou, com o “Édiferente” e a “Ultrasamba”, para dividir o palco com eles no “Flamengo Circulista” e no “Boteco do Mussum”, proporcionou maior visibilidade a banda, posteriormente, passaram a ter acesso aos meios de comunicação, como programas de televisão e rádio. Como disse a interlocutora, então:

Aqui em Sergipe, como falei, tem aquela velha panela, porém tem cantores que admiro profissionalmente, como Éder, do Ediferente, que é uma referência para muitos e para mim. Ele é um músico completo e a banda dele, acredito que seja a que tem mais peso, como também a Ultrasamba, que tem uma história no meio. E também tem Sinho Lemos. Acredito que esses são os principais. [...] Já as casas de shows, a mais antiga e famosa é o Flamengo Circulista, mas nos últimos anos abriram casas ‘modinha’, onde atraem o público mais jovem e com poder aquisitivo melhor, como o Boteco do Mussum, o Lounge Santorini e o Turma do Boteco! Os empresários são os donos e quem domina as apresentações são os mais reconhecidos, como o Édiferente e a Ultrasamba [...] ⁶⁷.

Este formato é utilizado pelos artistas que dominam determinados espaços da cena, assim como daqueles que objetivam trilhar trajetórias musicais, obtendo maior mobilidade por tal cenário, geralmente, por meio deste ritual. Dessa forma, completa a interlocutora,

⁶⁶ Conversa informal realizada em 17 de fevereiro de 2019, por meio do WhatsApp, concedida ao autor por uma interlocutora negra, nascida em 12 de abril de 1994.

⁶⁷ Idem.

[...] não é que eu concordo com o formato que temos hoje, mas eu respeito à trajetória deles e sei da importância que eles têm para o nosso movimento do samba. Aceita quem quer. Eu acho que vale a pena. É a busca por reconhecimento. Esta é a nossa resistência! Hoje, praticamente não tenho lazer, embora estar no palco seja meu maior lazer, cantar me diverte! Eu me apaixonei pelas letras do samba; acho que nenhum estilo musical retrata amor e resistência de uma forma tão poética. Eu não escolhi o samba, o samba que me escolheu. Vivemos em um lugar onde o samba é desvalorizado, onde as pessoas e donos de casas de shows acham que todo pagodeiro é cachaceiro, e que isso paga. Sempre soube que o cenário musical aqui, era complicado, mas o samba, amigo, é 10x mais! Já pensei em desistir várias vezes por conta de todo preconceito, principalmente religioso, pois tenho uma crença evangélica e muitos ainda não encaram isso como um trabalho. Na minha banda apenas 3 têm trabalho fixo e os outros 3 não! Eu sou grata a cada um deles por carregarem o meu sonho. Já nos apresentamos em programas de televisão e de rádio e também já participamos de grandes eventos. Então posso dizer que está tudo dando certo até o momento. Samba é resistência, sabe! É nossa existência é dos nossos antepassados. Mesmo eu sendo de uma crença evangélica, reconheço a história e a luta do nosso povo⁶⁸.

No aniversário de dois anos da “Sambalê”, a banda dividiu o palco com o “Édiferente”, que cedeu o espaço do “Flamengo Circulista” para o protagonismo da banda, liderada por Letícia. O show foi realizado no dia 2 de julho de 2019. Segundo a interlocutora, foi um marco para o protagonismo deles, que obtiveram maior confiança e consciência do talento dos integrantes, enquanto banda. A partir daí, passaram a organizar e a produzir seus próprios eventos, junto com outros parceiros da cena musical samba e de outros estilos de música.

⁶⁸ Idem.

Imagem 28: Card do Show do B. Day 2 anos da Sambalê, em 12/07/2019.



Fonte: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/2407520892661841>. Acessado em: 25/08/2022.

Sobre os sambas no Flamengo Circulista e sua importância na cena local, um dos administradores esclarece, em uma conversa informal, que,

[...] nossa estratégia, para o samba não morrer aqui e continuarmos com nossa tradição, é deixar nas mãos dos grupos que sabemos que tem público, que tem uma massa consumidora das músicas e dos shows deles. Então tem que ser reconhecido pelo público, pois são eles quem movimenta isto aqui. Pode ver que quando tem samba aqui no Flamengo ou em outro lugar no Siqueira, tem muita movimentação pelo bairro. Ou seja, tem trabalho para os

ambulantes que vendem cerveja e refrigerante, para quem monta barraca para vender bebida alcóolica e churrasquinho, para quem vende com carrinho de lanche e outros mais, como taxistas, motoristas de aplicativos, mototáxi e até para quem entrega lanche. Os sambas aqui no clube e no bairro atinge uma variedade de coisas e movimenta a economia para quem vive de bico e de trampo, dando correria. Então, para tocar aqui tem que ter público! O forte daqui é o samba, mas os caras que organizam também trazem artistas que são do arrocha, do funk e da música eletrônica. É uma mistura de gêneros, mas o objetivo é obter lucro e fortalecer o movimento do samba⁶⁹.

Em geral, os eventos de samba no Siqueira Campos são organizados pelas bandas e os grupos do estilo, assim como seguem o mesmo padrão, o que dificilmente ocorre em estabelecimentos fora do bairro. Pelos eventos festivos, pode ocorrer uma mistura de gêneros, que são considerados periféricos: entre eles, o funk, o arrocha, e o batidão, executado por DJs. Os grupos de funk e os DJs, geralmente, se apresentam no intervalo entre as bandas e os grupos, que comandam a noite. A banda ou grupo principal sempre é uma do gênero samba, que também pode convidar cantores de samba para divulgar seu trabalho, prioritariamente, junto com eles. Além disso, sempre há a possibilidade do protagonismo de duas ou três bandas de samba por noite.

Em relação às festas organizadas pelo “Édiferente”, no contexto do Bairro Siqueira Campos, no então “Point Vip”, destacam-se: “Samba *Summer Fest*, Uma Amiga Coloca a Outra”, realizada em 15 de maio de 2015, e o “Pagode pra Namorar, Especial dia dos Namorados. Casal que dê um beijo na porta, ganha entrada *free*”, realizada em 12 de junho de 2015. Na maior parte dos eventos festivos realizados pelo Édiferente, eles preferem utilizar um formato padrão, com a tematização “Boteco do Édiferente” ou “Roda de Samba do Édiferente”, como pode ser observado nos *cards* abaixo.

⁶⁹ Conversa informal realizada em 03 de março de 2018, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascida em 11 de setembro de 1972.

Imagem 29: 1º) Card do Show Samba Sumer Fest, 15/05/2015. 2º) Card do Show Pagode Pra Namorar, 12/06/2015. 3º) Card do Show Roda de Samba do Ediferente, 11/10/2014.



Fonte 1: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/832621780151768>. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 2: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/845421028871843>. Acessado em: 23/08/2022.

Fonte 3: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/720342291379718>. Acessado em: 23/08/2022.

Já no “Flamengo Circulista”, destacam-se as seguintes tematizações de shows: “Grupo Édiferente, Pagode 90”, em 24 de outubro de 2014. Na ocasião, as “damas tiveram 1 hora de cerveja *free*”. O evento contou com a participação de vários cantores de grupos de samba como convidados. O show foi destinado ao repertório dos grupos de samba que fizeram sucesso no período, e que influenciaram a geração dos sambistas locais, como: “Exaltasamba, Katinguelê, Pique Novo, Art Popular e Kiloucura”, conforme é destacado no Facebook oficial do grupo⁷⁰.

Outro espetáculo do grupo que foi bastante divulgado pelos meios de comunicação, foi o: “Super Noite, Ele & Ela”, em 10 de janeiro de 2015. Na noite, houve “sorteio de 1 caixa de cerveja Skol para eles” e o “sorteio de Smirnoff para elas”. Além disso, o grupo realizou, pela primeira vez, a festa: “Cala Boca e beija logo”, em 16 de janeiro de 2016. Este evento teve outras edições, como a realizada pela “Ultrasamba”, no mesmo espaço. Houve também “o sorteio de uma garrafa de whisky” e “uma caixa de cerveja Schin”. Os espetáculos de samba ocorrem o ano inteiro, até mesmo pelo período junino. Entre as festas realizadas neste período, destacam-se: “Ressaca Junina, *OPEN BAR PARA ELAS*, vodka com fanta até às 00 horas”, ocorrido em 07 de julho de 2017. Entre os eventos festivos que misturam gêneros, destacam-se: “Samba Funk”, realizada em 12 de janeiro de 2018 e o “Samba Batidão”, em 21

⁷⁰ Conferir em: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/726575217423092>. Acessado em: 08/01/2022.

de fevereiro de 2018. Em ambas as festas, foram realizados sorteios de baldes de cerveja, o que é uma característica dos shows que são organizados e produzidos pelas bandas e os grupos de samba, que dominam determinados espaços de espetáculos pelo Bairro Siqueira Campos.

Imagem 30: 1º) Card do Show Super Noite, Ele & Ela, em 10/01/2015. 2º) Card do Show Cala a Boca e beija logo, em 16/01/2016. 3º) Card do Show Samba Funk, em 12/01/2018.



Fonte 1: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/770666759680604>. Acessado em: 23/08/2022.
Fonte 2: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/943794635701148>. Acessado em: 23/08/2022.
Fonte 3: <https://www.facebook.com/grupoediferenteoficial/photos/1640709169343021>. Acessado em: 23/08/2022.

Na maior parte das casas de shows da cena musical samba de Aracaju, quando existe algum tipo de tematização, a ênfase é dada ao estabelecimento. No entanto, pode ocorrer o uso da tematização “Boteco do Édiferente” ou “Roda de Samba do Édiferente”, como também ocorre com a “Ultrasamba”. Nestes espaços, toda produção da festa é de responsabilidade dos administradores do lugar. Os artistas que se apresentam, geralmente, recebem o pagamento do “cachê” pré-estabelecido ou o “couvert artístico”. No entanto, com os fluxos e a mobilidade do Édiferente e da Ultrasamba pelas casas noturnas da cidade, a participação deles em grandes eventos locais tem oportunizado maior espaço de disputa entre os artistas do gênero samba, o que tem fortalecido o movimento do samba aracajuano, que é realizado entre gerações distintas, que entraram na faixa etária da juventude, no século XXI, e que buscam sobreviver da música como uma carreira profissional plena.

4.3 - A carreira dos integrantes do movimento Quioco Cabriolar

O autodenominado “movimento cultural” “Quioco Cabriolar”, surgiu em 2019, com o músico, produtor e professor de música, o aracajuano “Denisson Simpatia”. Nascido em 1986, ele reuniu alguns amigos de seu grupo geracional, que compartilharam com ele o sonho de uma “carreira futebolística”, assim como aqueles que o conheceram pelo cotidiano da periferia, entre alguns bairros que compõem a denominada “área do samba” de Aracaju. Como comumente ocorrem entre os músicos da “cena musical samba” local, Denisson aprendeu os primeiros acordes musicais no cavaquinho, no contato cotidiano com um músico mais experiente, o “sambista Edmilson”. “Acadêmico da graduação em Música, pela Faculdade Claretiano, na modalidade à distância”, têm focado seus estudos, desde 2018, “no curso técnico em música erudita pelo Conservatório de Música do Estado de Sergipe, onde busca especializar-se nos instrumentos musicais: cavaquinho, violão de seis e sete cordas e na guitarra”,⁷¹.

A “carreira musical” de “Denisson Simpatia”, em bandas e grupos de samba, iniciou no “Grupo Simplicidade”, por volta do início do século XXI, e dividiu espaço com a sua “carreira futebolística”, que durou entre os anos de 2005 até 2014. Aproximadamente, durante nove anos ele teve a oportunidade, na cidade de São Paulo, de se destacar no futebol, local em que jogou no “América”, no “Tanabi”, no “Mirasol”, no “Marília Atlético Clube” e no “Araçatuba”. Ao decidi finalizar sua carreira futebolística, em meados de 2014, regressou para a sua cidade natal e para sua carreira musical, sua maior paixão, e passou a integrar o “Grupo Sensação”.

No entanto, desde 2008, já trilhava uma trajetória musical com o “Grupo Kdência”, no qual desenvolveu as atividades de “violonista” e “diretor musical” por aproximadamente seis anos, até 2014. Obteve reconhecimento na produção e nos arranjos das músicas “Rede Social” e “Piriguete”, durante este período. Em 2014, integrou também à “Ultrasamba”, na “função de diretor musical”. Aí produziu e fez os arranjos da música, que é bem conhecida, chamada de “Tô Sozinho”. Também produziu e fez o arranjo da música “Deixa Só na Vontade”, do “Grupo Raro Destak”. Em 2018 e 2019, produziu o *single* do grupo de pagode

⁷¹ Conversa informal realizada em 26 de março de 2019, pelo WhatsApp, concedida ao autor por um interlocutor negro, nascido em 26 de abril de 1988.

baiano “Top7” e o arranjo das músicas: “Nosso Amor” e “Vem que Tem”⁷². Também atuou como músico da banda de forró “Zé Tramela”, que se destacou no cenário musical local, devido à mistura entre o “forró pé de serra e o jazz”, na qual gravou os *singles*: “O Pôr do Sol”, “Previsão de Sorriso” e “Hoje eu Quero Sol”. Neste período, igualmente acompanhou, em algumas apresentações, o músico, compositor e cantor de gêneros populares e líricos, o aracajuano “Gustavo Mattos”, como relatou o interlocutor⁷³.

Nesse sentido, tendo como cenário principal de seu trabalho musical o gênero musical samba, Denisson Simpatia, em conjunto com outros músicos da cena local, interligados por meio de relações de sociabilidades tecidas pelas ruas, pelas escolas, pelas rodas de samba e pelo futebol, a partir de bairros que compõe a “área do samba” de Aracaju, decidiram se articular e fomentar a produção musical deste gênero pela cidade. Inicialmente, o objetivo era ocupar espaços aos domingos, como praças, bares, clubes e casas de shows, em que não era comum a apresentação de artistas do samba. Mas o movimento passou a circular com maior intensidade pelos estabelecimentos que compõem, assim, a “cena musical samba”. É composto por músicos fixos que, em geral, são da mesma geração, assim como de outros que são convidados, através das relações de sociabilidades, dividindo apresentações por meio do formato de “rodas de samba”. Todos são integrantes de bandas e grupos de samba que, em sua maioria, são efêmeros. Entre eles, dois componentes consideram que “a música é uma profissão secundária”, mas destacam que ora ela “pode render financeiramente mais do que a profissão considerada principal”, e ora a “profissão dita principal pode se destacar em termos monetários”. Mas todos eles participam de vários projetos musicais, como também atuam em estúdios de gravação musical.

Na cena samba local é comum, à carreira musical, caminhar paralelamente com outra ocupação, que pode ser considerada tradicional, com vínculo trabalhista e direitos assegurados pela lei do trabalho. Também têm aqueles que traçam caminhos mais individualizados, fazendo “corres”, “trampando” com entregas, mototaxistas, motoristas de aplicativos, ou entre outras ocupações informais. Mas também têm alguns que sobrevivem apenas da música como principal e única ocupação profissional, se apresentando em casas de shows, organizando e produzindo eventos musicais, como relataram alguns informantes. Contudo, em alguns dias da semana, durante o período noturno, existe todo um cotidiano de ensaios para que, aos

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

finais de semana, eles possam labutar na música, principalmente, em apresentações por estabelecimentos noturnos, com música ao vivo. Dessa forma, consideram que é necessário “ser jovem”, “ter disposição e saúde para o trabalho”, bem como um “porte corporal ligado a uma estética jovem”, exatamente para estar disposto a seguir uma carreira musical perante um estilo considerado estigmatizado e uma cidade que não oferece grandes possibilidades de mobilidade e circulação de música por espaços de shows.

Em relação ao “movimento Quioco Cabriolar”, para o músico Denisson Simpatia, que sobrevive da música profissionalmente, fora batizado em homenagem as narrativas ancestrais que destacam que a terminologia “quioco” é uma expressão que caracteriza a tradição artística desse “grupo étnico africano”, que possui a “língua banta” entre seu tronco linguístico, assim como uma arte voltada para pinturas e esculturas. Já o termo “cabriolar”, entre suas leituras, também é ligado ao “tronco linguístico banto”, que “significa samba”. Ou seja, brincar e se divertir. Nesse sentido, o sambista aracajuano resolveu associar tais termos como uma forma de rememorar a cultura plástica e musical do samba de outrora, que era vivenciada pelas casas das tias baianas, pelos terreiros afro-religiosos e pelos bares que ficavam localizados pelos territórios periféricos no pós-abolição, em novos termos, atualizando signos e sentidos que estão à disposição, a depender do contexto político, econômico, social e cultural que cada indivíduo está inserido.

Para o músico Denisson Simpatia, o movimento Quioco Cabriolar possui relação direta com o que ele denomina de a “essência do samba”. Ou seja, acontece a simbiose de “práticas culturais africanizadas”, realizadas por “indivíduos afrodescendentes”, por meio de “rodas de samba, cadenciadas por instrumentos percussivos e de cordas, como o violão, o cavaquinho e o banjo”. São músicas e sonoridades entoadas como registros memorialísticos de repertórios musicais da ancestralidade africana, que sobreviveu a urbanização e a modernização do país, tanto perante o cotidiano dos embates das relações de poder, quanto à rotina do dia a dia. Como destacado, a transformação das “batucadas do samba” em um gênero musical cooptado pela cultura de massa hegemônica, na primeira metade do século XX, se deu também dentro do contexto das lutas de resistência cultural, que não só permitiu o estabelecimento de formas alternativas de salvaguardar tais registros sonoros, como dados de memórias, como igualmente potencializou a atualização de signos e significados, gerando a oportunidade de trabalho, por meio da música, em prol das autonomias desta população étnica, periférica e trabalhadora, historicamente estigmatizada.

Além de “Denisson Simpatia”, o “Quioco Cabriolar” é composto pelo músico, cantor, compositor e produtor cultural; “Andrezinho”, que também é integrante da Ultrasamba; os músicos, conhecidos como “Neto Pedalada”, “Tiago”, “João Neto”, “China” e “João Miguel”, este último que também é integrante do Édiferente. O percussionista Neto Pedalada iniciou sua carreira, no mundo do trabalho, aos dezoito anos de idade, como “atleta profissional de futebol”, se destacando pelos clubes “Sergipe”, “Confiança”, “Bahia”, “Vitória”, assim como pelo riograndense “Pato Branco” e “Rio Grande”. Encerrada a carreira futebolística, passou a atuar como “músico profissional”, se dedicando ao gênero samba. Tem atuado, principalmente, como músico *freelancer*, já passando pelos grupos “Sensação do Samba”, “Grupo Kdência”, “Forte Desejo”, “Ultrasamba”, “Top7” e vários outros⁷⁴. Também atua como músico de estúdio, gravando a sonoridade da percussão para várias bandas, grupos e cantores.

O compositor e músico violonista, cavaquionista e conhecedor dos acordes do banjo, João Neto, trabalha pelo dia como “tatuador e *body piercing*”, assim como “no período da noite atua como músico”. Ele se diz “amante do samba”. Já acompanhou os grupos de samba “A Rapaziada”, “Grupo Kdência”, “Tamo Junto”, “Os Criolos”, “Forte Desejo”, a carreira solo de “Sinho Lemos” e “João Miguel”⁷⁵. O percussionista “Tiago” é “músico de profissão”. Participou de vários grupos e bandas de samba, entre eles, “Fruto do Pecado”, “Supra Sumo”, “Clipitonia”, “Urubus”, “Mania de Ser”, “Forte Desejo”, “Grupo Kdência”, “Realce” e o “Grupo Som di Preto”⁷⁶.

O músico e cantor, conhecido como China, divide o seu tempo “trabalhando no segmento de varejo e na música”. Iniciou sua trajetória musical ainda na adolescência, pela influência do seu irmão mais velho, conhecido como “Bad Boy”, com quem aprendeu os primeiros acordes no violão e no cavaquinho. O primeiro grupo musical que integrou foi o “Grupo Inspiração”. Posteriormente, junto com seu irmão, Denisson Simpatia e Neto Pedalada, formaram o “Grupo Sensação do Samba”, ficando conhecidos pelo trabalho musical desenvolvido na zona norte da cidade. Em seguida, integrou o “Grupo Kdência”, o qual ficou

⁷⁴ Conferir em: Quioco cabriolar no Instagram: “Antônio Messias Neto Nascido em 22/04/1988 conhecido na música sergipana como @netopedalada onde sua história é muito abrangente, música e...”. Acessado em: 19/09/2021.

⁷⁵ Conferir em: Quioco cabriolar no Instagram: “João Ribeiro Neto @joaoribeiro tattooist . Nascido em 12/10/1984 , natural da cidade de Aracaju /Se . Tatuador , amante da arte, amante do...”. Acessado em: 19/09/2021.

⁷⁶ Conferir em: Quioco cabriolar no Instagram: “Tiago do roزاریo santos, @tiagoaluminioa mas conhecido como Tiago Aluninio um dos componentes do movimento quiococabriolar : nascido em...”. Acessado em: 19/09/2021.

conhecido dentro e fora de Sergipe, por interpretar as músicas “Rede Social” e “Pirigüete”. Ainda participou do grupo “Kategoria” e “Amigos do Samba”. Atualmente, desenvolve um trabalho musical com o grupo “Pegada de Negão”, “Kizomba” e “solo”⁷⁷.

O músico, cantor e compositor, João Miguel, nasceu em 1989, o que difere dos demais em termos de faixa etária. “[...] Iniciou sua vida musical aos 11 anos de idade, [...] após pedir um cavaquinho ao seu avô paterno. Com 10 meses de aula de música, logo começou a fazer apresentações na cidade”⁷⁸. Ainda em sua cidade natal, Paulo Afonso, integrou junto com amigos de infância, o grupo “Samba Massa”. Depois, passou pelos grupos “Malandragem”, “Pura Essência”, “Sapêko”, “Entre Amigos” e “Eternos Amigos”. Ao mudar-se para Aracaju, focou em estudar Engenharia de Produção, conhecendo na universidade o músico e cantor Saulinho, que ajudou a integrar o grupo “Sabor de Samba”. Depois foi para o grupo “Pura Simpatia”, no qual passou a assumir a função de vocalista. Além de acompanhar outros grupos tocando violão, cavaquinho e banjo, tem se dedicado ao “Édiferente” e ao seu “projeto de carreira solo”⁷⁹.

Com o trabalho musical disponível em formato digital, na plataforma de *streaming* Sua Música, denominado de “Ao vivo: Quioco Cabriolar, volume 1”⁸⁰, os integrantes do movimento buscam se apresentar em estabelecimentos que priorizam as “rodas de samba”, circulando por todos os estabelecimentos que compõem a cena musical samba de Aracaju. O movimento tem se tornado, assim, conhecido pela cidade, devido à preocupação dos músicos em desenvolver um trabalho mais voltado para o “samba considerado raiz”, que se assemelha a “sonoridade das batucadas das escolas de samba”. Dessa forma, eles têm chamado a atenção dos meios de comunicação e de turistas que circulam pela cidade, em busca de ouvir e dançar samba. Na imagem abaixo da “capa do álbum digital do Quioco Cabriolar”, encontram-se, portanto: ao centro e abaixado, Denisson Simpatia; ao seu lado direito, China; depois, Tiago; João Miguel; João Neto; Neto Pedala e Andrezinho.

⁷⁷ Conferir em: Quioco cabriolar no Instagram: “*JOSENILSON VIEIRA*, @china_vieira conhecido no meio musical como “*China*”, um apaixonado pelo samba. Nascido em 10/11/1984 natural de...”. Acessado em: 19/09/2021.

⁷⁸ Conferir em: Quioco cabriolar no Instagram: “João Miguel Coelho Santos @joaomiguell Nascido em 07/03/1989 na cidade de Paulo Afonso na Bahia. Começou sua vida musical aos 11 anos após...”. Acessado em: 21/09/2021.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Conferir em: <https://www.suamusica.com.br/QuiocoCabriolar/quioco-cabriolar-live-show-vol-1>. Acessado em: 02/10/2021.

Imagem 31: Capa do primeiro trabalho musical do Quioco Cabriolar, disponível na plataforma Sua Música, em 02/06/2020.



Fonte: https://www.instagram.com/p/CA-EW_ZBvQY/. Acessado em: 23/08/2022.

Durante o período da pandemia, entre 24 de março de 2020 a 12 de janeiro de 2022, o Quioco Cabriolar não postou material de divulgação em suas redes sociais do Instagram e do Youtube, principalmente, quando se fala a respeito de *live-shows* ou de outro tipo de divulgação. No entanto, poucos foram os grupos e bandas de samba de Aracaju que conseguiram apoio financeiro para apresentações, principalmente, no formato de *live-shows*. Alguns dos músicos do Quioco Cabriolar participaram de várias manifestações, juntos a entidades sindicais de trabalhadores do setor, reivindicando ao Governo Estadual e Municipal auxílio e flexibilização das normas sanitárias, principalmente, para ocorrência de eventos

festivos em bares, clubes, ou em outros espaços. Algumas exigências passaram a acontecer no segundo semestre de 2021, por exemplo, pós-avanço da vacinação e da queda do número de óbitos, no Estado de Sergipe. No entanto, entre eles, alguns se apresentaram em *lives* acompanhando outros artistas e bandas de samba, a exemplo dos percussionistas Neto Pedalada e Tiago, e o cavaquinista João Miguel. Denisson Simpatia trabalhou, assim, em produções musicais de estúdio, como também ministrando aulas de música particular. O músico Andrezinho também trabalhou, tanto produzindo sua carreira solo como cantor quanto como empreendedor na área de *web designer*. Atualmente, o Quioco tem divulgado sua agenda de shows semanal, em que constam apresentações pelos estabelecimentos da cena, assim como em outros espaços, como no “Late Clube”, em que eles têm dominado as apresentações de samba aos domingos, demonstrando que a proposta do autodenominado movimento “Quioco Cabriolar” está crescendo pela cidade.

4.4 - A cena musical samba aracajuana, a pandemia da Covid-19 e as *live-shows*

Os alertas emitidos pela Organização Mundial da Saúde (OMS) sobre “uma nova cepa do coronavírus” que estaria causando a “doença da Covid-19”, algo que teria que ser contido rapidamente, caso contrário, poderia se tornar uma pandemia. Fora, assim, o que ocorreu ao final de 2019. No Brasil, a partir de março de 2020, o poder executivo da União, dos estados e municípios decretou o “estado de calamidade pública, decorrente da pandemia da Covid-19”, quando foram emitidos documentos oficiais sobre o funcionamento de instituições e de serviços, principalmente, durante o período pandêmico. Decretos que, paulatinamente, passaram a flexibilizar as normas, a partir do segundo semestre de 2021, em contraste com a diminuição das médias móveis de contágio em cada Estado, dada a disponibilidade de leitos para internação e o avanço da vacinação pelo país. Em Sergipe, o “decreto do Governo do Estado nº 40.567, de 24 de março de 2020”⁸¹, destacou que, “apenas serviços alimentícios com entrega *delivery*, estabelecimentos voltados a saúde à nível de emergência e urgência, setores de abastecimento e alimentos, poderiam funcionar”, desde que

⁸¹ Conferirem: <http://www.se.gov.br/uploads/download/midia/12/8e27be55ccfd7c243b7d57000211c.pdf>. Acessado em: 28/08/2021.

“utilizassem as medidas preventivas estabelecidas, em conformidade com o Comitê Técnico-Científico do Estado”.

Dessa forma, bares, restaurantes, casas de espetáculos e similares passaram a ser fechados, atingindo aos artistas em geral, principalmente, aos jovens e adultos de territórios periféricos, que sobrevivem da economia dita informal e formal, ligada a este segmento. Vários foram os músicos que se manifestaram por meio de movimentos organizados, entre eles, o Sindicato dos Músicos de Sergipe (SINDMUSE) e a Associação Sergipana de Músicos (ASM), junto com outros movimentos dos trabalhadores, que passaram a ocupar as ruas de Aracaju, em frente à Assembleia Legislativa e o Palácio do Governo do Estado, “reivindicando do Governo”, e, posteriormente, da “Prefeitura Municipal de Aracaju”, um “plano emergencial para acolhimento de mais de 1.800 músicos, exatamente para recebimento de cestas básicas e auxílio emergencial”⁸².

No entanto, “a maior parte dos músicos da cena musical samba de Aracaju não estava dentro do contexto das filiações sindicais dos músicos do Estado de Sergipe”, bem como “foram poucos que conseguiram auxílio de projetos públicos governamentais”, destacam alguns informantes. A maioria deles teve que contar com a solidariedade de instituições que organizaram arrecadações de alimentos, amigos e parentes, como destacaram algumas reportagens. Entre os músicos da cena, também tiveram aqueles que participaram de editais públicos, como da “Lei Aldir Blanc”⁸³ que, na capital dos sergipanos, fora organizada pela política cultural da Prefeitura, através da execução de editais organizados pela Funcaju (Fundação Cultural Cidade de Aracaju). Outros continuaram se manifestando e trabalhando pelas redes sociais digitais, principalmente, utilizando aplicativos de comunicação com acesso a plataformas de *streaming*, que, com o uso de um celular com câmera de vídeo e áudio, conectados à internet, transmitiram suas *live-shows*.

O músico Éder Malanconi, líder do Édiferente, usou a sua rede social do Instagram, através de um celular do tipo modelo *smartphone*, conectado à internet, durante os primeiros

⁸² Conferir em: <https://se.cut.org.br/noticias/representantes-dos-musicos-e-cut-discutem-com-governo-amparo-social-para-categor-f250>. Acessado em: 28/08/2021.

⁸³ Conhecida como Lei Aldir Blanc, o Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020, assinado pelo presidente do Brasil Jair Messias Bolsonaro, dispõe sobre as ações emergenciais destinadas ao setor cultural que foram adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido com pandemia da Covid-19. Neste contexto, a “União destinou aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, em parcela única, [...] o valor de R\$ 3000.000,000,00 para aplicação, pelos Poderes Executivos locais” junto aos profissionais deste setor que tiveram suas autonomias precarizadas diante de tal estado de calamidade (INGOV, 2020).

meses de pandemia, para se manifestar e trabalhar através de *live-shows*, enquanto durou o *lockdown*⁸⁴. Inicialmente, as *lives* ocorreram diretamente de sua residência. Em horários diversificados, ele utilizou o cavaquinho, o violão e voz para interpretar canções de samba para seus seguidores ao vivo. Eram apresentações que duravam em média uma hora. Em alguns momentos, ele passou a apresentar aos seguidores seu trabalho autoral, assim como até dividiu *lives* com seus parceiros de música e composição. Em determinados momentos das *lives*, Éder solicitava dos seguidores a gentileza da contribuição do “couvert digital”, já que passou a considerar um modelo de trabalho, disse o interlocutor. O público também poderia participar solicitando músicas e até dividindo a *live* com ele em alguns momentos, como pude observar. Além disso, o músico frisava nas *lives* a importância de todas as “pessoas ficarem em casa para salvar vidas”. Este discurso foi utilizado pelos protagonistas da “cena musical samba”, assim como pode ser acessado pelas páginas do YouTube dos artistas que compõem esta pesquisa.

A experiência, o acesso aos meios tecnológicos e digitais, o reconhecimento do público consumidor do estilo samba, assim como o contato próximo entre os componentes da Ultrasamba com empresários do segmento do setor de eventos em Aracaju, contribuíram para que a banda se destacasse como a primeira do cenário do samba local a utilizar o modelo de *live-shows* em um ambiente de eventos, dando continuidade à atividade laboral musical, criativa e estética deles. A primeira *live-show* da Ultrasamba, ocorreu no dia 17 de abril de 2020, às 16h, no Flamengo Circulista e transmitida pelo canal do YouTube e pelo Instagram oficial da banda, como pode ser visualizado pelo *card* abaixo. Posteriormente, outros artistas da cena também se articularam entre suas redes de sociabilidades para produzir e realizar shows seguindo tal modelo de trabalho.

⁸⁴ Termo utilizado para se referir ao período em que as pessoas passaram a ficar confinadas em suas residências, trabalhando no formato *home office* e estudando no modelo híbrido de ensino mediado pelas tecnologias da informação e da comunicação digital utilizando computadores, notebook, celulares modelo *smartphone* e similares conectados a internet. A maior parte das relações interpessoais foi mediada seguindo tal modelo.

Imagem 32: Card da Primeira live-show da Ultrasamba, ocorrida em 17/04/2020.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B-7Mtb6hFZE/>. Acessado em: 23/08/2022.

A live-show obteve, assim, mais de 20 mil visualizações pelo YouTube, como pode ser observado na imagem abaixo. Eles foram, deste modo, os artistas da cena musical samba local que conseguiram maior número de visualizações. Mesmo com a precarização do setor, a

Ultrasamba conseguiu dar continuidade a carreira musical deles. Neste modelo de trabalho, a banda solicitava dos seguidores o “couvert digital”, por meio de transferência bancária e via *Pix*⁸⁵, a partir de uma conta bancária que disponibilizaram.

Imagem 33: Primeira *live-show* da Ultrasamba, no Flamengo Circulista, em 17/04/2020.



Live da Ultra - #ULTRASAMBA #CANTECOMIGO

21.590 visualizações

666 17 COMPARTILHAR SALVAR ...

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Jc3BuTtv2x8>. Acessado em: 23/08/2022.

Na segunda *live-show* da Ultra, no dia 06 de junho de 2020, intitulada “Pra Tocar Seu Coração”, a banda preparou o trabalho em parceria com a “FM Sergipe 95,9” e com o “Portal de Notícias Balada Aju”, assim como teve como apresentador o “humorista negro”, “Osmar Humor”, conhecido como “Tia Jack”, como pode ser visualizado pelo *card* abaixo. Outros parceiros comerciais somaram-se a banda nesta *live-show* e desenvolveram um trabalho de divulgação, lançando vídeos curtos pelo Instagram e pelo Facebook oficial da banda, assim como de seus parceiros. Além disso, a Ultrasamba participou de programas de rádio, que eram transmitidos ao vivo pelo Instagram. A *live-show* também teve a participação da “Liga do Samba”, com os cantores “Dioguinho”, “Saulinho” e “Fabinho Alegria”. A

⁸⁵ Meio eletrônico e instantâneo de pagamento e transferência bancária criado pelo Banco Central do Brasil.

responsabilidade da exibição da *live-show* foi do canal do “YouTube do Portal de Notícias Balada Aju”. Este canal tem um número menor de seguidores em relação ao canal da Ultrasamba, assim como as visualizações desta *live-show* também foram menores do que a primeira, o que inviabilizou a continuidade deste formato de trabalho pela banda.

Imagem 34: Card Segunda *live-show* da Ultrasamba, em 06/06/2020.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CBGDPVIBKqU/>. Acessado em: 23/08/2022.

Vários informantes relataram o quanto fora dispendioso organizar e produzir o modelo de trabalho denominado de *live-show* em termos financeiros, como a busca por espaço para a apresentação, de patrocínio e de tempo para preparar toda a estrutura para o evento. No entanto, alguns deles conseguiram produzir *live-shows* em parceria com indivíduos das suas redes de sociabilidades, como proprietários de estúdios de gravação de música, com proprietários de bares, botecos e clubes, como ocorreu com o “Édiferente”, a Ultrasamba, com o cantor “Nona”, “Saulinho”, “Fabinho Alegria”, o “Forte Desejo” e a “Sambalê”. Entre eles, foi comum se organizarem para produzir *live-shows* juntos, em parceria. Tal registro pode ser acessado pelo canal do YouTube de cada um deles.

No entanto, tempos depois o Governo Federal lançou o “decreto emergencial” de apoio e fomento à cultura, denominado de “Lei Aldir Blanc”, e a Ultrasamba fora um dos poucos protagonistas da cena musical samba de Aracaju que foram contemplados. No dia 09 de fevereiro de 2021, a banda passou a contar com o recurso⁸⁶. As apresentações foram dentro de estúdios de gravação de música, assim como foi necessário diminuir a quantidade de integrantes, para obedecer aos decretos do período pandêmico⁸⁷. Dessa forma, optaram pelo modelo musical de trabalho denominado de “samba acústico”. A banda fora composta pelo “cantor Bambam”, o “baixista Luidh Bass”, o “violonista Daniel” e o “baterista Diego Sabas”, como podem ser visualizados na imagem abaixo. Como destacado, este modelo de trabalho foi o mais utilizado durante todo o período pandêmico, assim como também dentro do contexto das “flexibilizações”, que foram ocorrendo paulatinamente por meio de decretos do governo do Estado.

⁸⁶ Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que passou a contemplar ações do setor cultural a respeito do trabalho emergencial adotado durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020 (INGOV, 2021).

⁸⁷ Conferir os decretos e portarias em: <https://todoscontraocorona.net.br/decretos/>. Acessado em: 04/09/2021.

Imagem 35: Apresentação da *live-show* da Ultrasamba através da Lei Aldir Blanc, em 09/02/2021.



Live Ultrasamba Acústico Lei Aldir Blanc

1.270 visualizações • Transmitido ao vivo em 9 de fev. de 2021

99

1

COMPARTILHAR

SALVAR

...

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=qif_N5jLi-I&t=29s. Acessado em: 23/08/2022.

O produtor cultural e habitante do “Quilombo Urbano da Moloca”, conhecido como “Wadico”, é o responsável por organizar e produzir o “Festival de Samba da Maloca”, assim como de outros eventos. Nesse contexto, o 10º Festival de Samba da Maloca⁸⁸ fora contemplado com o recurso financeiro. A décima edição do evento, que ocorreu em 05 de junho de 2021, contou com a apresentação da “Ultrasamba”, os cantores “Nona”, “Nilson Malícia”, “Vinícius Oliveira”, “João Miguel”, “Kyssy Ribeiro” e “Paulo Rosa”. Eles são artistas que ora seguem carreiras individualizadas e ora protagonizam pelo cenário do samba local, através de bandas e grupos de samba. Entre os trabalhos publicados, pelas redes sociais dos protagonistas desta cena, estes são os únicos disponíveis, até o momento desta pesquisa, em que consta o selo digital da referida lei e de apoio de instituições de fomento do poder público. Dessa forma, disse uma interlocutora sobre o contexto da concorrência pelo recurso financeiro da referida lei em Aracaju,

⁸⁸ Conferir o 10º Festival de Samba da Maloca em: <https://www.youtube.com/watch?v=gOcDruIL84M>.

[...] amigo, é claro que eu queira! Mas o problema era como fazer acontecer. Foi tudo muito rápido e pouco informativo. Não foi nada sensorial, sabe! Estas coisas são sempre para quem têm amiguinhos dentro, é o que eu acho. Veja quem da minha área foi contemplado, isto diz tudo! É claro que tem o fato que eu ainda sou nova e não sei muito bem como estas coisas funcionam. Mas estou aprendendo tudo vivencando. Um dia de cada vez⁸⁹.

Imagem 36: Festival de Samba da Maloca, ocorrido em 05/06/2021.



Fonte: https://www.instagram.com/p/CPHKFUvBgsO/?utm_medium=copy_link. Acessado em: 23/08/2022.

Os projetos realizados pelo modelo das *live-shows* não foram considerados lucrativos financeiramente, segundo alguns informantes. No entanto, demonstrou a luta e o contexto intergeracional de resistência cultural entre aqueles que buscam sobreviver, principalmente, por meio de uma carreira musical dentro do estilo samba na cidade. Conforme relatou uma interlocutora negra, nascida em 1994 e que sobrevive profissionalmente da música,

⁸⁹ Conversa informal realizada em 17 de fevereiro de 2019, por meio do WhatsApp, concedida ao autor por uma interlocutora negra, nascida em 12 de abril de 1994.

[...] eu posso dizer pela minha banda, nossa *live* foi muito difícil. Buscamos patrocinadores e um espaço adequado para realizar, mas foi muita porta na cara. Você que acompanhou viu como foi tudo feito de forma bem artesanal. Porque não dizer precária, né! Tinha até gente na calçada. Mas tenho orgulho do que fizemos e de quem nos ajudou. Agora eles querem dizer para mim que foi lucrativo a deles, não dizem não. Evidente que ganharam muito mais do que a gente, pois vários deles tiveram patrocinadores. Eu bem que queria ter, mas mesmo assim eu sei que não foi. Eu participo do grupo, sou do movimento. Nós temos um grupo nosso e lá discutimos muita coisa sobre nossa área. É porque tem certas coisas que não dá para abrir para quem é de fora. Eu sei mais por causa do meu esposo que é amiguinho deles. Todos nós tivemos nosso trabalho precarizado. Isto já era a nossa realidade antes, a pandemia apenas escancarou tudo isto. Temos que admitir mesmo! Nosso movimento é coisa de preto e periférico sim. Têm aqueles que se acham, sabe! Mas não dá para correr de nossa realidade. Eu e meu esposo ficamos mais dependentes de nossa família e graças a Deus que temos esta condição e quem não tem? Aí nós ajudamos aos nossos músicos que não tinham esta condição, porque somos uma família também. Mas te digo uma coisa, foi bonito ver todos da nossa área ajudando um ao outro com as cestas básicas e como podia⁹⁰.

Com o contexto das flexibilizações das normas sanitárias, por meio dos decretos do Governo do Estado de Sergipe, paulatinamente, os artistas da cena musical samba voltaram a se apresentar pelos espaços de shows que, anteriormente, já dominavam. O modelo de trabalho utilizado fora o que eles denominaram de “samba acústico”, algo que já ocorria pelas *live-shows*, e que fora uma alternativa para respeitar as limitações impostas pelos decretos, que tinham como objetivo dinamizar os setores do trabalho, assim como da economia, que mais foram prejudicados. Contudo, a partir dia 09 de agosto de 2021, o governador de Sergipe em videoconferência, declarou ampliar a capacidade do público consumidor em atividades essenciais e não essenciais de setores do mercado de trabalho e da economia, entre eles, bares e restaurantes, que tiveram a capacidade do público aumentada para 75%, e, paulatinamente, continuaram as flexibilizações diante da constatação da eficácia da vacinação e a queda dos números de pessoas que passaram a ser contaminadas, assim como do número de óbitos. Todavia, o governo federal, que tinha a frente o presidente Jair Messias Bolsonaro, “revogou no dia 23 de maio de 2022, o Decreto nº 10.659, de 2021, que instituiu o Comitê de

⁹⁰ Conversa informal realizada em 17 de fevereiro de 2019, por meio do WhatsApp, concedida ao autor por uma interlocutora negra, nascida em 12 de abril de 1994.

Coordenação Nacional para Enfretamento da Pandemia da Covid-19”⁹¹, dando fim o estado de calamidade pública da pandemia no Brasil.

Com o regresso dos shows e a ampliação do público, os estabelecimentos que compõem a cena musical samba de Aracaju voltaram a funcionar e a aquecer o setor de serviços, ligado ao entretenimento noturno com música e dança, bem como com as carreiras musicais daqueles que buscam suas autonomias, principalmente, através do estilo samba. Diante da experiência com o contexto da pandemia, alguns dos protagonistas da referida cena passaram a formalizar a carreira como Micro Empreendedor Individual (MEI), como alternativa de obter algum tipo de seguridade social, com direito à aposentadoria e auxílios. Além disso, tem também aqueles que estão investindo em cursos sobre a administração de carreira, em prol de dinamizar e potencializar suas trajetórias musicais, como um modelo de negócio. São as novas possibilidades de vivenciar e sobreviver, através de culturas plásticas e musicais do contra-hegemônico, que carregam historicamente contextos de estigmatização social, econômico, político, cultural e étnico-racial em novos termos, rememorando signos e atualizando sentidos, por meio das afirmações identitárias e das relações de poder, principalmente, como forma de resistência e existência da ancestralidade africana, que é ressignificada entre gerações, por meio de repertórios musicais da diáspora negra, e que tem impactado a indústria cultural e do espetáculo.

⁹¹ Conferir em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/05/23/governo-federal-revoga-decretos-de-enfrentamento-a-pandemia>. Acessado em: 01/02/2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei a presente pesquisa e me propus a dar continuidade a respeito de algumas questões que foram levantadas no meu Mestrado em Antropologia, eu tinha algumas ideias preconcebidas. Afinal, alguns leitores desta Tese podem até cair em algumas armadilhas aqui descritas e acreditarem que sou um nativo, em relação ao objeto empírico deste trabalho. Porém, habitar, caminhar e se sociabilizar, em determinados territórios de sentidos pelas cidades, não necessariamente faz de determinado indivíduo ser reconhecido e considerado como alguém “de dentro” de algum tipo de movimento, ou grupo cultural e social de afinidades. Mesmo reconhecido como um indivíduo que cresceu, se sociabilizou e frequenta os espaços de samba pela cidade, tive muita dificuldade e resistência entre meus interlocutores, principalmente, em obter informações. Ora até eles conversavam comigo, mas deixavam nitidamente transparecer que estavam incomodados de falar sobre suas trajetórias na música, assim como da possibilidade de uma carreira. Ora deixavam claro, também, que não tinham tempo para conversar, pois precisavam trabalhar.

Assim, foi ficando claro que ocorria um processo de estranhamento deles em relação as minhas indagações, enquanto pesquisador. Havia uma grande preocupação, entre alguns dos meus interlocutores, em revelar acordos que são realizados de forma velada, por meio de relações de proximidades sobre a organização, a produção e a realização de shows em alguns espaços, principalmente, no Flamengo Circulista. São acordos considerados fundamentais para a manutenção da mercantilização do samba, dados em determinados territórios, assim como da carreira musical daqueles que detêm o domínio desses espaços, ou dos que aspiram à oportunidade de se movimentar com mais intensidade e frequência, pela cena musical samba, em prol de suas autonomias.

Durante o trabalho de campo, foi possível perceber a importância dada pelos protagonistas da cena e dos consumidores, a uma determinada territorialidade, que é considerada canônica, em relação à cultura plástica e musical do samba em Aracaju. São territórios localizados, principalmente, entre a zona norte, a zona oeste e parte da zona central, que emergiram de forma informal, precarizados e racializados, desde a mudança da capital, na segunda metade do século XIX. No pós-abolição, tais territórios formaram bairros marcadamente étnico-raciais, onde foram segregados parte da população afro-brasileira, a

cultura, as sociabilidades, o lazer e as religiões da diáspora africana, que deixaram registros memorialísticos sobre tais ações das territorializações, conhecidas dentro dos bairros da cidade. Entre eles, destacam-se o Siqueira Campos, que é considerado uma espacialidade âncora, tanto em relação aos fluxos, a circulação, ao consumo e a mercantilização da musicalidade do samba na cidade, o Bairro América, o Bairro José Conrado de Araújo, o Bairro Novo Paraíso, o Bairro Jabutiana, o Bairro Santos Dumont, o Bairro Dezoito do Forte, o Bairro Industrial, o Bairro Getúlio Vargas, o Bairro Pereira Lobo, o Bairro Cirurgia, o Bairro Suíssa e o Mercado Central, que, em seu conjunto, são considerados pelos interlocutores desta pesquisa, como a “área do samba” da cidade de Aracaju. Mesmo com todo o processo de urbanização e da modernização de alguns desses bairros, por meio de políticas públicas e da ação de particulares que buscaram e buscam subverter o cotidiano social, cultural, político, econômico e étnico-racial, que foram estabelecidos no passado histórico, ainda hoje é possível transitar por alguns desses lugares e observar marcas deste passado, como por meio das sonoridades, do patrimônio edificado, assim, como de antigos moradores que resistem ao processo de limpeza social, bem como algumas práticas culturais e musicais, em determinados momentos do ano, principalmente, perante o ciclo das festas populares do Brasil, que salvaguardam memórias sobre as lutas e os conflitos sociais diante dos espaços urbanos.

Contudo, desde que o samba fora transformado, em parte, numa mercadoria simbólica da cultura de massa hegemônica do século XX, por meio de fluxos, da produção, da reprodução, do consumo, da mercantilização, da circulação de música e dança pelas cidades, como alternativa de entretenimento, curtição, diversão e trabalho, dado por tal estilo de vida, que passou a ganhar mais visibilidade, como forma de ocupação laboral, processo de autonomia em prol de carreiras musicais, e, principalmente, para a população afrodescendente e de territórios periféricos. Geralmente, são eles que vivenciam, de modo intergeracional, a dinâmica cultural, social, material e simbólica do samba, dado como registro de repertórios musicais das afirmações dos processos identitários da diáspora negra. Nesse sentido, em Aracaju, tal dinâmica passou também a embalar a diversão das juventudes de distintas gerações do mundo globalizado por bares, botecos, e clubes, assim como por outros estabelecimentos noturnos, que possuem música ao vivo e dança, que somados aos estabelecimentos, pela denominada “área do samba”, passaram a formar uma “cena musical samba”, em que há disputa de sentidos, poder e de identidades, entre outros estilos de música.

Com a presente pesquisa, também busquei demonstrar que o gênero samba tem gravitado, cada vez mais, por toda a cidade de Aracaju e sua região Metropolitana, por meio de dinâmicas de produção e reprodução de sentidos, por consumo e conflitos identitários, que são ressignificados pelos contatos, assim como pelas trocas entre gerações e readaptação pelas juventudes, principalmente, por aqueles que chegaram a tal fase da vida, no século XXI. São eles que conhecem, manejam os novos códigos da mercantilização de culturas plásticas e musicais, por meio das tecnologias da informação e da comunicação digital, bem como produção, reprodução, publicação e compartilhamento pelas redes de relacionamentos, assim como das suas produções musicais e audiovisuais.

Dessa forma, a resistência através do protagonismo das juventudes de territórios periféricos, ligados às classes trabalhadoras e da população afro-brasileira por meio da musicalidade e da estética do samba, que é um dos registros sonoros e dado de memórias de uma “África transatlântica e imaginada”, como são também interpretados o hip hop, o funk, o kuduro, o reggae e o pagode baiano, assim como tantos outros que são considerados uma parte da possível presença dada na cidade de signos e significados, que são rememorados de modo intergeracional sobre as lutas, os conflitos identitários e os saberes, tanto de modos quanto de estilos de vida, que são vivenciados de forma coletiva. Eles também possuem dimensões sociais, políticas, econômicas e culturais de atuação, por meio das agências estéticas do presente. São modos de produzir, de reproduzir, de atuar, de se comportar, de reivindicar e de responder ativamente, em termos morais, éticos, políticos e econômicos, de forma contra-hegemônica, ante o universo estabelecido.

Por fim, meu percurso empírico nesta Tese sugere, portanto, uma leitura, dentre tantas outras, que já se debruçou sobre as juventudes de gerações diacrônicas do mundo globalizado, a partir de estilos de vida ligados a gêneros musicais. No caso desta pesquisa, o olhar fora filtrado para os jovens de territórios periféricos, marcadamente étnico-raciais, associados às classes trabalhadoras, que protagonizam, por meio de um estilo de vida correlacionado ao gênero musical samba, que é vivenciado entre as relações intergeracionais, que têm lhes proporcionado trajetórias musicais díspares, que ora são consideradas um complemento em relação à outra atividade laboral principal, ora dadas como ocupação principal, que se somam uma a outra. Mas existem aqueles que sobrevivem apenas da musicalidade do samba como uma atividade laboral única, em prol de uma carreira musical plena. Assim, também pretendo futuramente ampliar e expandir esta pesquisa, para além de

uma abordagem escrita, assim como para transformá-la em um trabalho audiovisual, como prefeririam os interlocutores deste trabalho, que prezam pela performance, exatamente para publicar e compartilhar suas produções, principalmente, pelas redes sociais digitais. Portanto, a experiência acumulada nesse caminhar será de grande valia para os trabalhos posteriores, ou seja, a prática do aprender a caminhar pela cidade, a observar, ouvir, falar, se comunicar, manter contato, trocar e sentir a pluralidade das cidades e das pessoas, acima de tudo, de forma empática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena W. & BRANCO P. P. M. (org.). **Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Editora Página Aberta LTDA, 1994.
- ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, Mai/Jun/Jul/Ago, p. 25-36, 1997.
- ABRAMS, P. (1970). Rites de Passage: the conflicts of generations in industrial society. **Journal of Contemporary History**, 5(1), 175-190.
- ADERALDO, Guilherme; RAPOSO, Otávio. DESLOCANDO FRONTEIRAS: NOTAS SOBRE INTERVENÇÕES ESTÉTICAS, ECONOMIA CULTURAL E MOBILIDADE JUVENIL EM ÁREAS PERIFÉRICAS DE SÃO PAULO E LISBOA. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 22, n. 45, p. 279-305, jan./jun. 2016.
- ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGIER, M. **Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- ALMEIDA NETO, Mateus Antonio de. EXPRESSÕES CULTURAIS JUVENIS NO BAIRRO SIQUEIRA CAMPOS, ARACAJU (SE). In: Frank Nilton Marcon; Danielle Parfentieff de Noronha. (Org.). **Juventudes e Movimentos**. 1ª ed. Aracaju: Criação, 2018, v., p. 153-182.
- ALMEIDA NETO, Mateus Antonio de. **Juventudes e estilos de vida: os usos dos lugares de lazer e sociabilidades**. Jundiaí-SP, Paco Editorial, 2013.
- ALMEIDA NETO, Mateus Antonio de. Juventudes e estilos de vida: sociabilidades no bairro Siqueira Campos. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), **Universidade Federal de Sergipe, UFS**, São Cristóvão, 2012.
- ALMEIDA NETO, Mateus Antonio de. **Juventudes, lugares e identidades em disputa: estilos de vida na “Pracinha do Siqueira”**. Tomo, São Cristóvão - SE, n. 20, p. 185-208, jan./jun., 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/tomo/article/view/868/772>. Acesso em: 12 mai. 2016.
- ALMEIDA, Elmir de. Os estudos sobre grupos juvenis: presenças e ausências. In SPOSITO, Marília Pontes (coordenação). **O Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação**

brasileira: Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006), volume 2. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009.

ALVES, Victor Hugo A.. Do Fordismo ao Pós-fordismo: um breve ensaio sobre os sistemas de produção historicamente dominantes no processo de Acumulação do Capital. In: BARBOSA, Ivan Fontes; ARAÚJO, Marley Rosana; LIMA BARBOSA, Vilma Soares de. (Org.). **Contrassensos contemporâneos do mundo do trabalho**. 1ª ed. Aracaju: Criação, 2021, v. 1, p. 102-119.

AMARAL, Adriana. Etnografia e pesquisa em cibercultura: limites e insuficiências metodológicas. **REVISTA USP**, São Paulo, n.86, p. 122-135, junho/agosto, 2010.

ANTUNE, Ricardo; ALVES, Giovanni. AS MUTAÇÕES NO MUNDO DO TRABALHO NA ERA DA MUNDIALIZAÇÃO DO CAPITAL. **Revista Educ. Soc.**, Campinas, vol. 25, n. 87, p. 335-351, maio/ago. 2004. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>.

ANTUNES, Ricardo. A nova morfologia do trabalho no Brasil Reestruturação e precariedade. **Jornal Nueva Sociedad**, especial em português, 2012. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/a-nova-morfologia-do-trabalho-no-brasil-reestruturacao-e-precariedade/>

APPADURAI, A. **Dimensões culturais da globalização:** A modernidade sem peias. Lisboa: Teorema, 2004.

ARAÚJO, Liana Matos. Juventudes e quadrilha junina: estilos de vida e sociabilidades no cenário do consumo cultural em Sergipe. Mestrado em Antropologia. **Universidade Federal de Sergipe**, 2015.

AUGUSTO, Maria H. O.. Retomada de um legado intelectual: Marialice Foracchi e a sociologia da juventude. **Tempo Social**, vol 17, nº 2. São Paulo: USP, nov., pp. 11-33, 2005.

BARBOSA, Ivan Fontes; ARAÚJO, Marley Rosana; LIMA BARBOSA, Vilma Soares de. (Org.). **Contrassensos contemporâneos do mundo do trabalho**. 1ª ed. Aracaju: Criação, 2021, v. 1, p. 15-54.

BARROS, Maria Luiza Pérola Dantas; SANTOS, Priscila Antônia dos. Zona do Bomfim. In: MAYNARD, Dilton C. S; MONTEIRO, Vivian Cruz (org.). **Lugares, personalidades e outras coisas de Sergipe**. 1ª ed. Recife: EDUPE, Recife, 2021, p. 203-204.

BECKER, Howard S. A Escola de Chicago. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, 1996, 2(2), p. 177-88.

BECKER, Howard S. **Outsider:** estudos de sociologia do desvio. Tradução: Maria Luiza X. de Borges. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos:** um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990.

BENNETT, Andy, A Escola de Chicago. In: **MANA** 2(2) : 177-188, 1996 (Conferência)

BENNETT, Andy. Estilos globais, interpretações locais: reconstruindo o “local” na sociologia da cultura juvenil. In: **Fórum Sociológico**, no. 7/8 (2ª. série), 2002, p. 49-67.

BENNETT, Andy. Youth, Music and DIY Careers. **Cultural Sociology**, Vol. 12(2) 133–139, 2018. Disponível em: DOI: 10.1177/1749975518765858 journals.sagepub.com/home/cus.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

BIRNBAUM, Pierre; CHAZEL, François. **Teoria sociológica**. Tradução de Gisele Stock de Souza e Hélio de Souza. São Paulo, HUCITEC, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BORELLI, Silvia Helena Simões; FREIRE FILHO, João (org.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo, SP: EDUC, 2008.

BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, R. (org). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. Olho d’Água. São Paulo, 2003.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa, Difel, 1989.

BRITO, Sulumita de (org.). **Sociologia da Juventude**, I: da Europa de Marx à América Latina de hoje. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1968.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. COUTINHO, Eduardo. Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na cidade**: a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 1985.

CAMPOS, Ricardo. Juventude e visualidade no mundo contemporâneo. Uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. **Sociologia**, Problemas e Práticas, nº 63, 2010, p. 113-137.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2001.

CANCLINI, Nestor García; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza Urteaga Castro (coords.) **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. España: Ariel, Fundación Telefónica, UNED y UAM, 2012.

CANCLINI, Néstor García; Pozo, Maritza Urteaga Castro (Coord). **Cultura y Desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes**. Serie Avances de Investigaciones, 65. Madrid, CealCI, UAM, 2011. [e-book].

CÂNDIDO, Antônio. A Revolução de 1930 e a cultura. In **Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1984, p.181-98.

CARDOSO, Irene. A geração dos anos 1960: o peso de uma herança. **Tempo Social**, vol 17, nº 2. São Paulo: USP, nov., pp. 93-107, 2005.

CARRANO, Paulo. **Os jovens e a cidade**: identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e rainhas. Rio de Janeiro, Relume Dumará/FAPERJ, 2002.

CARRANO, Paulo; PEREGRINO, Mônica. Jovens e escola: compartilhando territórios e sentidos de presença. **A escola e o mundo juvenil**: experiências e reflexões (Série Em Questão, n. 1). São Paulo, Ação Educativa, 2003.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede** (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1). São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do Cotidiano**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. v. 2.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 11 ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. v 1.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAMBERS, Iain. Una estrategia para vivir: la música negra y las subculturas blancas. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (eds.). **Rituales de Resistencia**: subculturas juveniles em la Gran Bretaña de postguerra. Madrid: Traficantes de sueños, 2014.

CHAVES, Mariana. **Los espacios urbanos de jóvenes em la ciudad de La Plata**. La Plata, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Naturales y Museo/UNLP, 2005.

CLARKE, John; HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony; Roberts, Brian. Subculturas, culturas y clase. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (eds.). **Rituales de Resistencia**: subculturas juveniles em la Gran Bretaña de postguerra. Madrid: Traficantes de sueños, 2014.

COHEN, A. K. A delinquência como subcultura. In: BRITO, S. (org.). **Sociologia da Juventude**, vol. 3. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

COLEMAN, James. **The Adolescent Society**: the social life of the teenager and its impacts on education. New York, Free Press of Glencoe, 1961.

COSTA, José Eloízio da. “Os sub-centros de Aracaju”. In: ARAÚJO, Hélio Mário de. (org.) [et al]. O ambiente urbano: visões geográficas de Aracaju. São Cristóvão: **Departamento de Geografia da UFS**, 2006, p. 141-162.

COELHO, Luís Fernando Hering. **Os músicos transeuntes**: de palavras e coisas em torno de uns Batutas. 2002. 295 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

CRUZ, Jeferson Augusto da. **UMA MÃO DE VERNIZ SOBRE O TABULEIRO DE PIRRO**: Ecos da Belle Époque em Aracaju (1918-1926). 192 f. Dissertação (Mestrado) - **Programa de Pós-Graduação em História**, Universidade Federal de Alagoas Maceió, 2011.

CRUZ, Rosana Reguillo. **Emergência de Culturas Juveniles**. Grupo Editorial Norma: Bogotá, 2000.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. “**Não tá sopa**”: sambas e sambistas no Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

DANTAS, Ibarê. **História de Sergipe**: República (1889-2000). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DINIZ, José Alexandre Felizola. **Aracaju**: Síntese de sua geografia urbana. Aracaju: J. Andrade, 1963. (Tese apresentada à cadeia de Geografia do Colégio Estadual de Sergipe).

DOMINGUES, P. Guerra de Xangô: ritual, perseguição e conflito na formação do campo religioso afro-sergipano. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, 2019, p. 120-146.

DOMINGUES, Petrônio (org.). **Do cativo à cidadania**: o pós-abolição em Sergipe. São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2022 [recurso eletrônico].

DOMINGUES, Petrônio. JOÃO MULUNGU: A INVENÇÃO DE UM HERÓI AFRO-BRASILEIRO. In: DOMINGUES, Petrônio (org.). **Do cativo à cidadania**: o pós-abolição em Sergipe. São Cristóvão, SE: Editora UFS, p. 274-328, 2022. [recurso eletrônico].

DOMINGUES, Petrônio; NUNES, Cláudia; SOUZA, Edvaldo Alves de Souza. “O cativo se acabou”: experiência de liberdade em Sergipe no pós-abolição. In: DOMINGUES, Petrônio (org.). **Do cativo à cidadania**: o pós-abolição em Sergipe. São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2022, p. 13-47. [recurso eletrônico].

DUARTE QUAPPER, Klaudio. Pesquisa social chilena em juventudes. O caso da revista Última Década. **Última década**. [online]. 2018, vol.26, n.50, pp.124-154. ISSN 0718-2236. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362018000300124>.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EFEGÊ, Jota. Figuras e coisas da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

EISENSTADT, S. N. **De geração a geração**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ENNES, Marcelo; MARCON, Frank. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. **Sociologias**, 16(35), 2014, p. 274- 305.

FACINA, Adriana. “**NÃO ME BATE DOUTOR**”: FUNK E CRIMINALIZAÇÃO DA POBREZA. Salvador: Enecult, 2009.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-modernidade**. São Paulo. Studio Nobel, 1995.

FEIXA, C. Situação da juventude e desafios pós-pandemia. In: MARCON, F.; PARFENTIEFF, D. **Juventudes e desigualdades sociais em tempos de crise e radicalização política**. Aracaju: Criação Editora, 2021. p. 61-74.

FEIXA, Carles e LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Sociedade e Estado**, volume 25, número 2 Maio / Agosto, 2010.

FEIXA, Carles. **Bandas, De Jóvenes, bandas y tribus**. Antropologia de la juventud. Ariel: Barcelona, 1998.

FEIXA, Carles. De culturas, subculturas y estilos. In: www.cholonautas.edu.pe / **Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales**, s/d. disponível em <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Feixa%20cap3.pdf>.

FEIXA, Carles. **De la generación @ a la # generación**: la juventud en la era digital. Barcelona, NED, 2014.

FEIXA, Carles. Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporânea. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales**, Niñez y Juventud. Vol. 4, Nº. 2, 2006.

FEIXA, Carles. Culturas juvenis como perspectiva para analisar as juventudes (1993-2018). **Ultima década**. [online]. 2018, vol.26, n.50, pp.89-105. ISSN 0718-2236. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362018000300089>.

FEIXA, Carles; Leccardi, Carmem. “O conceito de geração nas teorias sobre juventude”. **Revista Sociedade e Estado**, volume 25, número 2 Maio / Agosto, 2010.

FEIXA, Carles; NILAN, Pam. Uma Juventude Global? Identidades híbridas, mundos plurais. Política & Trabalho. **Revista de Ciências Sociais**, n. 31, p. 13-28, Setembro de 2009.

FEIXA, Carles; NOFRE, Jordi. Youth Cultures. **Sociopedia.isa**, p. 1-20, 2012. Disponível em: <http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/YouthCultures.pdf>. Acessado em: 31/05/2020.

FEIXA; Carles; NILAN, Pan. UMA JUVENTUDE GLOBAL? Identidades híbridas, mundos plurais. POLÍTICA & TRABALHO. **Revista de Ciências Sociais**, n. 31 Setembro de 2009 - p. 13-28.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Milénio, gerações e geracionismos: pistas de um processo de transição geracional. In: FERREIRA, Vitor Sérgio; LOBO, Marina Costa; ROWLAND, Jussara; SANCHES, Edalina Rodrigues (org.). **Geração Milénio? Um Retrato Social e Político**. Lisboa, Portugal: ISCT. Imprensa de Ciências Sociais, 2018 (p. 17-35).

FERREIRA, Vitor Sérgio. Ondas, cenas e microculturas juvenis. **Plural**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 15, 2008, pp. 99-128.

FERREIRA, Vitor Sérgio; LOBO, Marina Costa; ROWLAND, Jussara; SANCHES, Edalina Rodrigues. **Geração Milénio? Um Retrato Social e Político**. Lisboa, Portugal: ISCT. Imprensa de Ciências Sociais, 2018.

FILGUEIRAS, Andrea Rocha Santos. **O Mercado Municipal de Aracaju e seus tempos**: princípio, perda e reinvenção (1926-2000). 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2019, p. 122.

FIRTH, Simon. Música e identidade. In: HALL, STUART; GAY, Paul du (compilado). **Cuestiones de identidade cultural**. 1ª ed. Buenos Aires: Amorroutu, 2003.

FORACCHI, Maria M. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Pioneira, 1972.

FORACCHI, Maria M. **O estudante e a transformação da sociedade brasileira**. São Paulo: Nacional, 1965.

FREIRE FILHO, João. Das subculturas às pós-subculturas juvenis: música, estilo e ativismo político. **Contemporânea**, vol 3, nº1, p. 138-166, janeiro/Junho, 2005.

FREITAS, Bárbara Sheila Gonçalves e. **A ocupação periférica do quadrado de Pirro: Aribé (1901 - 1931)**. São Cristóvão: DHI, 1999. Monografia (Licenciatura em História) Departamento de História, Centro de Educação e Ciências Humanas Universidade Federal de Sergipe.

FREITAS, Mara Raissa Santos Silva e. **Jovens mulheres, hip-hop, estilo de vida e feminismo**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. 2018. 11 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, **Universidade Federal de Sergipe**, São Cristóvão, 2018.

FROTA, Wander. Samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural. São Paulo: Annablume, 2003. GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Samba de Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba Enredo. Rio de Janeiro, 2006.

GOIS, Mariana Emanuelle Barreto de. **“Nas muralhas sombrias”**: experiências carcerárias na Penitenciária Modelo, Aracaju/SE, 1926-1955. 2019. 230 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Rio de Janeiro, 2019.

GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JR, Jeder (Organizadores). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

GOMES, José Edwyn Silva. Antonia Gmoes: de neta de escravizado à cidadania negra (1910-1971). In: DOMINGUES, Petrônio (org.). **Do cativo à cidadania**: o pós-abolição em Sergipe. São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2022, p. 222-247. [recurso eletrônico].

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. "Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá": a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música – n.28, p. 176-191, jul. - dez., 2013.

GONÇALVES, Hebe Signorini. Juventude brasileira, entre a tradição e a modernidade. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2, pp. 207-21, nov., 2005.

GRAÇA, Tereza Cristina Cerqueira da. **Malinos, zuadentos, andejos e sibites**: o Aribé nos anos 70 e 80. Aracaju: Códice, 2021.

GROPPO, Luís Antônio. “Teorias críticas da juventude: geração, moratória social e subculturas juvenis”. **Em Tese**. Florianópolis, v. 12, n. 1, jan./jul., 2015. ISSN: 1806-5023. <http://dx.doi.org/10.5007/1806-5023.2015v12n1p4>

GROPPO, Luís Antonio. Condição juvenil e modelos contemporâneos de análise sociológica das juventudes. **REVISTA ULTIMA DÉCADA**, v. 18, n.33, Santiago, pp. 11-26, dic., 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362010000200002>.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude**: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas. Rio de Janeiro, Difel, 2000.

GROPPO, Luís Antonio. O FUNCIONALISMO E A TESE DA MORATÓRIA SOCIAL NA ANÁLISE DAS REBELDIAS JUVENIS. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.14, n.26, p.37-50, 2009.

GROPPO, Luís Antônio. Teorias críticas da juventude: geração, moratória social e subculturas juvenis. **Rev. Em Tese**, Florianópolis, v. 12, n. 1, jan./jul., 2015. ISSN: 1806-5023. <http://dx.doi.org/10.5007/1806-5023.2015v12n1p4>.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan./jun., 2016, p. 193-217.

HALBAWACHES, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. 2ª ed. Editora Revista dos Tribunais LTD, São Paulos, [1950] 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HALL, Stuart; Jefferson, Tony (Eds.). Resistance Through Rituals: Youth Subculture in post-war Britain, Hutchinson, Londres. Working papers in Cultural Studies, **University of Birmingham**, [1975], 2014.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (eds.). **Rituales de Resistencia**: subculturas juveniles em la Gran Bretaña de postguerra. Madrid: Traficantes de sueños, 2014.

HEBDIGE, Dick. Reggae, rastas y rudies. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (eds.). **Rituales de Resistencia**: subculturas juveniles em la Gran Bretaña de postguerra. Madrid: Traficantes de sueños, 2014.

HEBDIGE, Dick. **Subcultura**: El significado del estilo. La traducción Carles Roche. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004.

HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, FAPERJ, 2011.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. Micael Herschmann. In: JANOTTI JR, Jeder. (organizador). **Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 41-62.

HERSCHMANN, Micael. DESAFIOS PARA OS ESTUDOS DO MERCADO DA MÚSICA AO VIVO. In: NOBRE PIRES, Victor de Almeida; ALMEIDA, Laís Barros Falcão de [org.]. **Circuitos urbanos e palcos midiáticos: perspectivas culturais da música** Catalogação na fonte Universidade Federal de Alagoas Departamento de Tratamento Técnico da Editora da Ufal. Maceió: EDUFAL, 2017.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música**. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução Marcoa Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Otávio. O jovem radical. In: BRITO, Sulumita de (org.). **Sociologia da Juventude, I: da Europa de Marx à América Latina de hoje**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1968.

JANOTTI JR, Jeder. ARE YOU EXPERIENCED?: experiência e mediatização nas cenas musicais. **Contemporanea, comunicação e cultura** - vol.10 – n.01 – janeiro-abril 2012, p. 113-128.

JANOTTI JR, Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero música e identidade**. Rio de Janeiro, E-papers, 2003.

JANOTTI JR, Jeder. SIMON FRITH: sobre o valor da música popular midiática. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JR, Jeder (Organizadores). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; GONÇALVES, Suzana Maria Dias; NOBRE PIRES, Victor de Almeida. Tendências e circuitos de consumo de música na favela da Maré, Rio de Janeiro, Grupo Musicultura Wado, um ilustre desconhecido nos novos tempos da indústria musical. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, FAPERJ, 2011.

JESUS, André Luiz Sá de. **UMA HISTÓRIA DA PRIMEIRA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE ARACAJU (1910-1976)**. 2017. 138 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Sergipe, 2017.

KITWANA, Bakari. **The Hip Hop Generation: youg blacks and the crisis in african-american culture**. Basic Civita Books, New York, 2002. (www.basiccivitas. com). Lima, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, n.6, 2012, p.193-206

MACEDO, Igor. Por uma Teoria da Precarização a partir da Subjetividade. In: BARBOSA, Ivan Fontes; ARAÚJO, Marley Rosana; LIMA BARBOSA, Vilma Soares de. (Org.). **Contrassensos contemporâneos do mundo do trabalho**. 1ª ed. Aracaju: Criação, 2021, v. 1, p. 102-119.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MANNHEIM, Karl. O problema da juventude na sociedade moderna. In: BRITO, Sulumita de (org.). **Sociologia da Juventude**, In: da Europa de Marx à América Latina de hoje. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1968.

MARCON, F.. Agências Estetizadas, Geração Digital, Ativismos e Protestos no Brasil. **PONTO URBE**, v. 23, p. 1-19, 2018b.

MARCON, F.. JUVENTUDES, PRECARIIDADES E ESTETIZAÇÃO: MOBILIDADES, FORMAS DE TRABALHOS E ESTILOS DE VIDA. In: MARCON, F.; NORONHA, D. P. (Org.). **Juventudes e Movimentos**. 1. ed. Aracaju (SE): Criação, 2018a. v. 1. (p. 335- 353).

MARCON, F.. Música Digital, Juventudes e Formas de socialização Através do Kuduro. **Vivência**: Revista de Antropologia, v. 1, p. 45-56, 2015.

MARCON, F.; ALMEIDA NETO, Mateus Antonio de. Geração como problema e achado empírico nos estudos sobre juventudes. In: MARCON, F.; NORONHA, D. P. (Org.). **Juventudes e Movimentos**. 1. ed. Aracaju (SE): Criação, 2018. v. 1. 354p.

MARCON, F.; JIMENEZ, L.; RAPOSO, O. Introdução ao Dossiê «Juventudes e Músicas Digitais Periféricas». In **CADERNOS DE ARTE E ANTROPOLOGIA**, p. 5-14, 2018.

MARCON, F.; NORONHA, D. P. (Org.). **Juventudes e Movimentos**. 1. ed. Aracaju (SE): Criação, 2018. v. 1. 354p.

MARCON, F.; RAPOSO, O.; JIMENEZ, L. (Org.). Dossiê Juventudes e Músicas Digitais Periféricas. In: **Revista Cadernos de Arte e Antropologia**. 7. ed. Salvador (BA): Cadernos de Arte e Antropologia, 2018.

MARGULIS, M.; URRESTI, M. **La juventud es más que una palabra**. Disponível em: < https://perio.unlp.edu.ar/teorias/index_archivos/margulis_la_juventud.pdf >. Martin-Barbero (2008).

MARTÍN-BARBERO, Jesús. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (Org.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008. Martins, 2002.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MEAD, Margaret. **Adolescência, Sexo e Cultura em Samoa**. Piados Ibérica, 1990.

MEAD, Margaret. **Cultura y compromiso**. Estudio sobre la ruptura generacional. Gedisa, 2002.

MEIRELLES, Paola Orcades. **A roda de samba como prática de comunicação intertemporal**: herança viva da tradição. 2014 181 f. Dissertação (Mestrado em COMUNICAÇÃO) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, Biblioteca da Escola de Comunicação da UFRJ, 2014.

MENDONÇA, Valéria. De “Curral” a portão da cidade. In: **Jornal da Cidade**. Aracaju; 31/03/1998. Acervo: SEPLAN.

MIRANDA, Dilmar Santos de. A cidade e o samba. **Opus, Logos**: Comunicação & Universidade – V. 1, Nº 1. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 1990.

NASCIMENTO, Ricardo; ORTEGA, Raul. Microeconomias afetivas e globais do forró na Península Ibérica. In: MARCON, F.; RAPOSO, O. JIMENEZ, L. (Org.). Dossiê Juventudes e Músicas Digitais Periféricas. **Revista Cadernos de Arte e Antropologia**. 7. ed. Salvador (BA): Cadernos de Arte e Antropologia, nº 1/2018, p. 47-63.

NETO, LIRA. **Uma história do samba**: as origens. São Paulo: Companhias das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Luiz Paulo Jesus de. Filhos da precarização social do trabalho no Brasil: um estudo de caso sobre a juventude trabalhadora nos anos 2000. 2013. 330 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, **Universidade Federal da Bahia**, Salvador, 2013.

OLIVEIRA, Tânia Carolina Viana de. **O rock e o sertão: juventude, consumo e estilo de vida em Sergipe**. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014.

PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. Edição: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

PAPPÁMIRAIL, Lia. Juventude(s), autonomia e Sociologia: questionando conceitos a partir do debate acerca das transições para a vida adulta. **Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP**, Vol. XX, 2010, p. 395-410.

PEREGRINO, Mônica. JUVENTUDE, TRABALHO E ESCOLA: ELEMENTOS PARA ANÁLISE DE UMA POSIÇÃO SOCIAL FECUNDA. **Cad. Cedes**, Campinas, vol. 31, n. 84, p. 275-291, maio-ago. 2011.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Muitas palavras: a discussão recente sobre juventude nas Ciências Sociais. **Ponto Urbe** [Online], 1, 2007. Disponível em URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/1203> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1203>

PORTO, Fernando Figueiredo. **Alguns nomes antigos do Aracaju**. Aracaju: Gráfica Editora J. Andrade LTDA, 2003.

RAPOSO, Otávio Ribeiro. Coreografias da Amizade: estilos de vida e segregação entre os jovens do break dance da Maré (Rio de Janeiro). 2013. 364 f. Tese. (Doutorado em Antropologia Urbana), **Instituto Universitário de Lisboa**, ISCT, Lisboa, Portugal, 2013.

RODRIGUES, Fernando de J. Do confraternal ao profissional periferização urbana e os empreendedores de diversão no circuito de aparelhagens em Belém, Pará. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 535-559, jun./dez. 2016.

RODRIGUES, Fernando de J. Música, vulgaridade e dinheiro: o sentido erótico-dançante nos mercados culturais das periferias urbanas. **Latitude**, Maceió, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: . Acesso em: 12 mar. 2015.

RODRIGUES, Fernando de J. Transformações do termo “periferia” e as figurações contemporâneas da cultura. In: RODRIGUES, Fernando de J.; et al.. **“Periferias” e economias das simbolizações** [org]. Maceió: EDUFAL; Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017.
SÁ, 2012.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JR, Jeder. (organizador). **Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 29-40.

SÁ, Simone Pereira de. WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JR, Jeder (Organizadores). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SÁ, Simone Pereira de; MIRANDA, Gabriela. Aspectos da economia musical popular no Brasil: o circuito do funk carioca. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, FAPERJ, 2011.

SANTANA, Cleber de Oliveira. **Ê GENTE QUE SAMBA!** Prática culturais e sociabilidades na cidade de Aracaju/SE. 2011. 153 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, **Universidade Católica de São Paulo (PUC)**, São Paulo, 2011.

SANTOS NETO, Amâncio Cardoso dos. Aracaju no Tempo do Bonde: entre História e Memórias, 1908–1950. In: **REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SERGIPE**, Nº 48, 2018, p. 297-313.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do Espaço Habitado**. 6 ed. São Paulo: Editora EDUSP, 2008.

SANTOS, Sérgio da Silva. O cotidiano das posses de hip hop em Maceió: territorialidades, visibilidade e poder. 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, **Universidade Federal de Sergipe**, 2014.

SANTOS, Waldefrankly Rolim de Almeida. **MODERNIZAÇÃO CENTRALIZADORA: TERRITÓRIO E DESENVOLVIMENTO URBANO NA PROVÍNCIA DE SERGIPE (1855-1860)**. 2014. 206 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, **Universidade Federal de Pernambuco**. Recife, 2014.

SANTOS, Waldefrankly Rolim de Almeida. **Práticas e Apropriações na Construção do Urbano na Cidade de Aracaju/SE**. São Cristóvão: **Universidade Federal de Sergipe**, 2007. (Dissertação de mestrado).

SCHWAB, Klaus. **A quarta revolução industrial**. São Paulo: Edipro, 2016.

SEVSCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Áurea Demaria. **Mais ou menos músicos: juventude e modos de relação com a música**. 2019. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Florianópolis, SC, 2013.

SILVA, Daniela Moura Bezerra. **O circuito da “música brasileira” em Lisboa/PT: consumo, imaginários e estilos de vida**. 2018. 224 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, 2018.

SILVA, Williams Souza. **A galera da Catedral: representações de um estilo de vida *underground* e lógicas de apropriação do espaço urbano**. 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, 2011.

SIMMEL, Georg (1858-1918). **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Tradução Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SIMÕES, José Alberto; CAMPOS, Ricardo. Articulações entre a rua e o digital nas práticas culturais juvenis: o caso do *rap* de protesto e *graffiti* ilegal em Portugal. **Rev. Sociologia**. Porto Alegre, ano 18, nº43, set./dez., 2016, p. 272-299.

SIMÕES, José Alberto; NUNES, Pedro; CAMPOS, Ricardo. Entre Subculturas e neotribos: proposta de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip hops em Portugal. **Fórum Sociológico**, nºs 13/14 (2ª série), 2005, p. 171-189.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro, 1998.

SOUZA, Candida de; PAIVA, Ilana Lemos de. Faces da juventude brasileira: entre o ideal e o real. **Estudos de Psicologia**, 17(3), pp. 353-360, setembro-dezembro/2012. ISSN 1678-4669. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2012000300002>.

SPOSITO, Marília Pontes (coordenação). **O Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006)**, volume 2. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: JANOTTI JR, Jeder. (organizador). **Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 13-28.

TAVARES, Breitner. Sociologia da Juventude: da juventude desviante ao protagonismo jovem da Unesco. **Soc. e Cult.**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 181-191, jan./jun. 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos, origens. São Paulo: ArtEditora, 1988.

TRASHER, F. M. The gang: a study of 1313 gangs in Chicago. In: BURGESS, E. W; BOUGUE, D. J. (orgs). **Contributions to urban sociology**. Chicago, Londo: University of Chicago Press, 1964. Cap. 42, p. 655-662.

TROTTA, Felipe. Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JR, Jeder. (organizador). **Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 63-84.

VAGALUME (Francisco Guimarães). **Na roda de samba**. Rio de Janeiro: Tip. São Benedicto, 1933.

VALENZUELA ARCE, J. **Juvenicidio**: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina. Barcelona, Ed.NED, 2015.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1988.

WILLIS, Paul. **Learning to labor: How working class kids get working class jobs**. New York: Columbia Univ. Press, 1977.

YÚDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, FAPERJ, 2011.