

Qual é o lugar do pagode no centenário do samba?

Felipe Costa Trotta

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

Desde pelo menos o início da década de 1990, o estilo de samba conhecido como pagode ocupa lugar de destaque no mercado musical brasileiro. Capitaneado pelo sucesso do grupo Raça Negra, o pagode romântico ampliou o alcance mercantil do samba, atingindo público expressivo e permitindo uma grande variedade de estilos. Esses grupos elaboraram um samba que conjugava informalidade e profissionalismo através de uma estética musical que narrava positivamente o amor, alterava certos padrões rítmicos e aproximava sua sonoridade da música pop nacional e internacional. Porém, foram duramente criticados pela crítica musical, por músicos e sambistas mais tradicionalistas. A partir da análise dos álbuns das principais bandas do período (Raça Negra e Só Pra Contrariar), este artigo busca reavaliar a importância histórica do pagode da década de 1990 numa perspectiva que mescla estudos culturais e musicologia, embalada pelo marco (artificial, como sempre) de celebrações do centenário do gênero, em 2017.

Palavras-Chave

Música popular. Mercado Musical. História da Música Brasileira. Samba. Pagode.

Introdução

A construção de narrativas sobre gêneros musicais muitas vezes passa pela sedimentação de marcos, datas e obras, além de artistas que representam momentos particulares de mudanças estéticas, técnicas e articulam novos padrões de circulação artística de cada momento. Esses marcos são importantes para auxiliar no estabelecimento de fases e períodos, mas mascaram processos e tensionamentos próprios dos movimentos artísticos, quando não encobrem propositalmente certas correntes e tendências divergentes de cada época. A historiografia da música popular brasileira, legitimada a partir de cânones similares aos da história clássica das “Artes” (assim, com “A” maiúsculo), não foge à regra. Nessa história, o samba aparece como gênero musical particularmente importante, sobre o qual foi elaborada uma história quase romântica, que tem em 1917 um de seus marcos fundadores.

Ainda que ninguém hoje em dia possa seriamente acreditar na ideia excludente e evolucionista da “linha evolutiva” de nossa música popular (ver VELOSO, 1966) e que o cânone

dessa história que tem o samba como protagonista esteja sendo contestado por diversos trabalhos recentes (ARAÚJO, 2005; ALONSO, 2015), é interessante que o marco da gravação de *Pelo Telefone* seja lembrado como motivo de comemorações e reflexões variadas. Associado a uma apreensão particular da história da música, um determinado conjunto de artistas ligados ao samba tem sido constantemente lembrado em biografias, gravações, depoimentos e rodas de samba, sendo seus nomes consagrados como vetores de uma prática de música popular autêntica, criativa, nacional e espontânea.

Sem evidentemente negar os méritos estéticos e criativos da obra de Donga, Noel, Wilson Batista, Dona Ivone, Nelson Cavaquinho ou Paulinho da Viola, gostaria de chamar a atenção para a diversidade de repertórios e estilos de samba que, pelo menos desde meados da década de 1980 (se não antes) tem sido menosprezada em sua importância histórica e estética nessas narrativas. Um desses estilos de samba é o chamado “pagode”, que, na década de 1990, ocupou o topo das paradas de sucesso instaurando um modo peculiar de executar o samba, num período ainda anterior às mudanças mercadológicas trazidas pela popularização da internet banda larga no Brasil.

Acredito que o sucesso do pagode nessa época é um elemento importante na história do

samba nas últimas três décadas, período em que o gênero passou a ocupar um espaço bastante amplo no fragmentado mercado musical brasileiro. De lá para cá, o samba está presente em diversas casas noturnas, nas ruas, em trilhas sonoras de telenovelas, na publicidade, nos palcos de todas as grandes cidades do país e no mercado musical em geral. Essa força mercadológica e simbólica recente poder obscurecido o fato de que, nesse longo percurso de um século, sua legitimação estética e comercial oscilou consideravelmente, passando por momentos de grande consagração comercial e por outros de baixa circulação, nos quais ocupou pequenos espaços, guetos urbanos e cenas restritas. Apesar de certa simplificação, é possível afirmar que o samba dominou as paradas de sucesso durante a primeira metade do século XX, diminuiu sua importância comercial a partir da década de 1960 e somente voltou a ocupar lugar de destaque no mercado musical nacional a partir do início da década de 1990. Entre as décadas de 1960 e 1990, os espaços de samba ficaram restritos a públicos pequenos, consolidando um nicho mercadológico que apenas ganhava visibilidade hegemônica em determinados momentos (como no carnaval) ou através de lançamentos específicos de cantores legitimados.

Neste texto, buscarei discutir o processo de revalorização do samba na década de 1990

a partir dos grupos de pagode, processo esse que culminou com a forte presença do gênero no cenário musical atual do país. A ideia que norteia esta reflexão é a de que grupos como *Raça Negra* e *Só Pra Contrariar*, entre outros que fizeram enorme sucesso no período, foram os principais responsáveis pelo reposicionamento do samba no mercado, apesar de duramente criticados pela imprensa, pela intelectualidade urbana e pelos sambistas tradicionais. Essa operação, que chamei de reposicionamento do samba, está baseada na desconstrução de uma relação do samba e dos sambistas com as esferas do mercado, a qual podemos chamar de paradoxal (TROTТА, 2011). De um lado, o samba sempre esteve presente na mídia, ocupando rádios, gravadoras e o *showbizz* desde o início da fonografia no Brasil. Por outro, o gênero construiu em seu repertório um imaginário que sistematicamente negava essa atuação mercadológica, valorizando a prática musical amadora das rodas de samba. Essa relação conflituosa com o mercado dificultou o sucesso comercial do gênero a partir da década de 1960, quando se consolida no Brasil uma indústria cultural integrada e forte em busca de signos de modernização (ORTIZ, 2001). Os grupos de pagode romântico da década de 1990 irão reprocessar esse imaginário amador das rodas, estabelecendo com as gravadoras, rádios, emissoras de TV e agentes do *showbizz* uma relação de *parceria*.

Samba e mercado:

a construção de um paradoxo

O samba consolida-se como gênero musical nas três primeiras décadas do século XX, num contexto periférico urbano, protagonizado por uma população marginalizada de baixa renda majoritariamente negra, formada por descendentes de escravos e migrantes de várias etnias. Neste ambiente, o convívio cotidiano entre parentes, amigos, compadres e vizinhos estabelece relações de solidariedade comunitária, que se manifestam intensamente nas organizações de cerimônias religiosas e nas festas (VIANNA, 1995; SANDRONI, 2001). O carnaval será um dos principais eventos festivos de tais grupos sociais, capaz de agregar pessoas e de construir um sentimento de pertencimento compartilhado. A organização dos desfiles de blocos, ranchos e, posteriormente, das “Escolas de Samba” irá estruturar uma agenda de festejos e encontros sonorizados ao som do cavaquinho, do pandeiro, da cuíca, do surdo e do tamborim. Destaca-se, nessa configuração, a importância da roda de samba, evento informal e comunitário que funciona como espaço de compartilhamento canções e “reforço de laços de identidade e de reciprocidade” (PEREIRA, 2003, p. 96).

Concomitante à sedimentação da roda como núcleo simbólico fundamental para o samba e seu repertório, alguns sambistas começam a frequentar o mundo dos discos,

os corredores das gravadoras e dos estúdios de programas de rádios, fornecendo sambas para apresentações de cantores profissionais consagrados (VIANNA, 1995). Aos poucos, o espaço aberto e coletivo das rodas improvisadas passa a ser ocupado por um compositor individualizado, autor de seus sambas e beneficiário dos eventuais lucros da composição. É nesse momento que, ainda de forma incipiente, o samba se profissionaliza. Já no início da década de 1930, o sambista passa a descobrir o valor monetário da prática do samba, que até então era considerada de domínio público e de uso coletivo (SANDRONI, 2001, p. 150).

No entanto, começam a surgir manifestações que condenavam as transformações do samba para se adequar ao mercado musical. Na década de 1930, com a publicação do livro *Na roda de samba*, o jornalista Francisco Guimarães, o “Vagalume”, afirma que depois que “industrializaram” o samba ele começou a perder “sua verdadeira cadência” e que caminharia assim para a “decadência” (1978[1933], p.77). O livro de Vagalume é um exemplo de uma tensão entre o ambiente comunitário das rodas e a profissionalização do disco e do *showbiz*, que se apresentava como um agente maléfico em relação à desejada espontaneidade do samba das rodas. Essa oposição já se fazia presente nos anos 1930 e acompanha o samba até os dias de hoje. Como afirma

Roberto M. Moura em seu apaixonado *No princípio era a roda*,

[...] o samba cria um dilema para os seus criadores: serem cooptados pelo *showbiz* e pela indústria fonográfica, deixando a roda, ou separar bem claramente o que seja a atividade profissional dos momentos em que esses aspectos ficam de lado para que a reintegração se produza em rigorosa equidade com os demais (2004, p 32).

O que gostaria de argumentar aqui é que, apesar desse “dilema”, não é difícil observar que, desde o início de sua consolidação enquanto gênero de música popular, a prática do samba conservou uma existência em duas esferas. Por um lado, “roda” e “mercado” encarnavam duas formas distintas de experiência musical e valores associados. Porém, por outro, esses espaços simbólicos idealizados sempre foram vivenciados com diversos vazamentos e contatos bem mais estreitos e frequentes do que a oposição sugere. A circulação dos sambas profissionalizados no mercado significava para os sambistas uma amplificação de seus pensamentos e ideias, ou seja, uma oportunidade de alcançar projeção e voz ativa no conjunto da sociedade. Ao mesmo tempo, foi sempre a partir das rodas que os sambistas adquiriram prestígio e conquistaram posições no mercado de música. As rodas funcionavam (e ainda hoje funcionam) não só como espaço de trocas afetivas e simbólicas, mas também como momentos

de integração entre sambistas e profissionais do mercado.

Apesar dos debates sobre a autenticidade do samba no mercado, é possível afirmar que, até a década de 1960, o intercâmbio entre as rodas e o mercado transcorria de forma relativamente amistosa. Até então, o samba ainda era concebido como prática de lazer comunitário na qual quaisquer benefícios profissionais eram entendidos como lucro. Ao mesmo tempo, as Escolas de Samba, estruturadas a partir do final da década de 1930, permaneciam como núcleos relativamente independentes, nos quais os sambistas atuavam com autonomia na organização do carnaval, nas rodas e na administração de subsídios.

O equilíbrio entre samba e mercado começa a se alterar no momento em que as Escolas vão pouco a pouco se profissionalizando e a atividade do desfile torna-se mais lucrativa para as agremiações, para a Prefeitura do Rio de Janeiro, para a economia carioca e, a partir da década de 1960, para a iniciante televisão. Gradativamente, os desfiles das Escolas de Samba transformam-se em espetáculo altamente lucrativo, alterando suas características de festa popular comunitária (CAVALCANTI, 1994, p. 52). Com isso, o espaço da Escola de Samba vai deixando de ser um lugar de sambas e rodas para se voltar exclusivamente para a competição carnavalesca,

o que faz com que os sambistas fundadores passem a ser preteridos em eleições para diretorias, em escolhas de sambas-enredo e, de modo mais amplo, nas instâncias de poder da Escola. Nesse processo, desenvolve-se entre os sambistas um discurso de valorização do samba que enfatiza o âmbito amador das rodas, reivindicando sua “tradição”.

Seguindo postulado consagrado de Eric Hobsbawm, as tradições são *inventadas* quando os velhos hábitos e usos das práticas sociais deixam de ser conservados (1989, p.16). A referência a um passado escolhido tem como objetivo estabelecer a “coesão social” de uma determinada comunidade, legitimar relações de autoridade e inculcar “ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento” (HOBBSAWM, 1989, p.16). A roda de samba, que opera numa lógica não mercantil, vai ser revisitada, então, em canções, imagens e no próprio imaginário do samba. Porém, para fazer circular esses valores, os sambistas ocupam espaços mercadológicos cada vez mais disputados, como palcos de casas noturnas, bares, teatros e gravadoras. Na década de 1970, beneficiados por um momento econômico positivo no país, diversos sambistas gravam seus próprios discos e fazem circular seu repertório musical e cultural (TROTТА, 2011).

A relação entre o samba e o mercado configura-se, então, em novas bases, tendo como

marco um grande paradoxo: ainda que remeta cada vez mais a um ambiente social cuja referência simbólica é o fazer musical amador da roda, o samba assume de vez sua qualidade de mercadoria e ocupa espaços de circulação de música altamente profissionais. O paradoxo do samba comercializado constituiu-se tanto pela demanda de um público que se afina com o quadro de valores amadores por ele enaltecido, quanto pela capacidade do próprio mercado de manter, divulgar e gerar lucros a partir de uma prática que, a rigor, desdenha desse mesmo mercado. Nesse sentido, o que existe é uma administração complexa do quadro de valores amadores do samba das rodas *no* mercado profissional, caracterizada por gradações de amadorismo e profissionalismo entre agentes do mercado musical e o público das rodas, do carnaval, da fonografia e do *showbiz*. Essa é uma situação que adquire novas nuances com o surgimento do chamado “pagode romântico”.

O pagode romântico

O mercado de música no início da década de 1990 caracterizou-se pela sedimentação de uma estética pop na canção brasileira. Tendo como eixo o que Luiz Tatit chamou de um “gesto de mistura”, o pop alcançou no período as mais difusas searas da criação musical popular (2004, p.213). É por meio desse gesto que podemos entender os três fenômenos musicais mais importantes do período:

a música sertaneja, a “axé music” e o pagode romântico. O tratamento cosmopolita para práticas musicais “tradicionais” e a nacionalização de gêneros musicais característicos de determinadas regiões e cidades são traços comuns entre eles, estabelecendo uma estética “misturada” e pop, que atingiu enorme sucesso em todo o país.

A partir de meados da década de 1980, as duplas sertanejas abandonaram parcialmente a instrumentação acústica das violas de 10 cordas para investir numa performance midiática afinada com sonoridades transnacionais. Teclados eletrônicos, baterias, guitarras e um alto investimento em luzes, figurinos, equipamentos de som, além de um minucioso planejamento estético do show enquanto produto comercial, passaram a integrar o repertório estético das duplas, estabelecendo um novo padrão empresarial e estético para o sucesso (ALONSO, 2015). Os arranjos e sonoridades dos discos e das apresentações ao vivo buscavam traduzir musicalmente a modernidade de um interior brasileiro que deixou de se identificar com o caipira atrasado e agora se baseava no agronegócio. O processo tem como marco (de novo os marcos simplificadores!) o sucesso da canção “Fio de Cabelo”, lançada pela dupla Chitãozinho & Xororó em 1982. A canção alavanca o sucesso do sertanejo, que se intensifica gradativamente durante a década até ocupar o lugar de gênero

de música nacional mais popular dos anos 1990. Nacionalizada a partir de sua origem em áreas rurais dos estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul e Paraná, a música sertaneja traduzia musicalmente o pop na canção brasileira ao mesmo tempo em que deslocava o centro irradiador dos sucessos nacionais para fora do eixo das capitais Rio-São Paulo.

Paralelamente, outro fenômeno musical comercial urbano crescia ano a ano no solo fértil do carnaval da cidade de Salvador, na Bahia. Sua nacionalização teve início a partir do final da década de 1980, e o estilo do gesto baiano de mistura carnavalesca ficou conhecido como *axé music*. Alavancada nacionalmente pelo sucesso da cantora Daniela Mercury, com a canção “O canto da cidade” (1992), a estética pop jovem e dançante da Bahia dominou a cena carnavalesca do país e, em pouco tempo, ocupou rádios, festas e espetáculos variados durante todo o calendário anual. Animação, energia, sensualidade, teclados, naipes de metais e um forte aparato percussivo formam os ingredientes da *axé music*, que também adota estrutura de palco grandiosa, medida por toneladas de luzes e equipamentos de som.

Se, por um lado, o romantismo da música sertaneja supria as demandas afetivas mais introspectivas do grande público, o “axé” respondia pela vibração jovem da música

dançante, estimulando a participação física desse público nas experiências musicais. Conciliando as duas tendências e afirmando-se como uma nova categoria mercadológica, o terceiro segmento do grande mercado brasileiro iria se concentrar no samba. Essa nova categoria de samba recebeu vários nomes pejorativos e julgamentos negativos, mas conquistou plateias numerosas e consolidou-se como um mercado lucrativo. O principal agente da popularização do *pagode romântico* foi o grande fenômeno comercial foi o grupo paulista Raça Negra, que lançou seu primeiro álbum em 1991, com grande sucesso.

O grupo Raça Negra surgiu em um bairro periférico da metrópole de São Paulo a partir de rodas de samba informais realizadas entre amigos. A profissionalização do grupo ocorreu a partir do impacto positivo das composições do líder Luiz Carlos, caracterizadas por uma atmosfera introspectiva e romântica. A sonoridade era baseada na levada do violão de Luiz Carlos, baixo, teclado, sax e uma forte base percussiva (bateria, tantã, pandeiro e tumbadora), que se tornaria um marco do pagode romântico, com influências em diversos outros grupos que atingiram sucesso no período, como o Só Pra Contrariar, o Negritude Junior e o Art Popular.

O samba estava presente no universo sonoro do Raça Negra apenas como uma referência

musical, mas a principal inspiração simbólica encontrava-se em artistas que se aproximavam da música pop jovem dançante. A influência de Jorge Benjor é recorrentemente citada em entrevistas e matérias publicadas na imprensa da época (TROTTA, 2011). Jorge Benjor é um artista versátil, em atuação no mercado nacional desde a década de 1960, e emprega, desde o primeiro trabalho, uma aproximação entre o samba e o pop. Aclamado pela crítica e pela intelectualidade, sua música é reconhecida em todo o território nacional (e além dele) como uma música “swingada”, forte, que processa, num ambiente cosmopolita, as audíveis raízes negras de uma matriz idealizada. Filiar-se a Jorge Benjor é uma forma de estabelecer uma continuidade com o gesto da mistura por ele realizado, que conquistou público expressivo, sempre com legitimidade junto à crítica especializada.

O ingrediente principal da rápida ascensão do grupo Raça Negra ao topo das paradas de sucesso, no entanto, foi o seu posicionamento em relação ao mercado. O grupo dedicava uma atenção especial ao que o próprio Luiz Carlos chama de “profissionalismo”, ou seja, todos os aspectos ligados à produção dos shows, à apresentação e à imagem pública de seus integrantes. Sua estratégia de inserção no mercado era baseada na ideia de estabelecer boas relações entre empresários, artista e público. Com isso, promovia

um afastamento do universo do samba tradicional, com sua histórica valorização da espontaneidade e da informalidade das rodas, frontalmente opostas à seriedade e à “frieza” do mundo dos negócios. Para o Raça Negra, o mercado não era inimigo, mas parceiro.

Ancorado na excelente repercussão da música “Caroline”, de Luiz Carlos, o primeiro disco chegou a quase 750 mil cópias vendidas (equivalente a um disco de platina triplo, na certificação da época emitida pela ABPD), o que fez com que o segundo disco viesse logo em seguida – intitulado *Raça Negra 2*. Com isso, espaços até então fechados para qualquer tipo de samba passaram a veicular as melodias simples e diretas da música do grupo, abrindo caminho para outros artistas do gênero e inaugurando um novo movimento no mercado musical.

Mas não seria correto imaginarmos que determinadas filiações estéticas longínquas ou determinações profissionais de parceria seriam suficientes para alavancar o sucesso de uma estética avaliada negativamente pela crítica. O Raça Negra e outros grupos de pagode romântico conquistaram público numeroso a partir de elementos musicais que permitiram uma ampliação da estética tradicional, dissolvendo o paradoxo entre roda e mercado. Três aspectos se sobressaem: a noção de amor, a sonoridade e o ritmo.

É o amor!

O amor está presente no repertório do samba desde sua consolidação enquanto gênero musical. De forma recorrente, os sambistas compartilham, por meio de suas criações, situações amorosas vivenciadas por eles ou por pessoas próximas (vizinhos, irmãos, amigos). Investigando o repertório referencial do samba das décadas de 1930 e 1940, a pesquisadora Claudia Matos identifica uma vertente importante no gênero que ela denomina de lírico-amorosa, que tem como principais temas o amor e a mulher, “vistos numa perspectiva idealizante e fatalista, no mais das vezes com expressão pessimista e lamuriosa” (MATOS, 1982, p. 46). A perspectiva romântica do samba produzido desde essa época, mais do que voltada à sedução, ao elogio e às felicidades do amor, prefere, na grande maioria das vezes, destacar uma condição de sofrimento, de separação, da impossibilidade do amor. Traição, morte, separação e ausência são temas abordados em inúmeros exemplos. Salvo em raras exceções, o samba romântico alcança sua densidade afetiva através do sofrimento, seja ele explícito ou manifestado apenas pela descrição de uma situação de separação. No samba lírico-amoroso, o casamento é uma “espécie de negócio, onde as vantagens materiais se convertem em valores afetivos” e representam, literalmente, um investimento (MATOS, 1982, p. 168). Por outro lado, os sentimentos positivos estão, de um

modo geral, associados à coletividade, aos eventos sociais, à música e à orgia, nos quais o sexo não é necessariamente acompanhado por compromisso afetivo ou moral. A vivência social comunitária do samba é tão importante e gratificante, que o tema do amor desgraçado, infiel ou impossível muitas vezes aparece de forma bem-humorada, contado de maneira risível e descontraída.

O aspecto da interlocução é fundamental para as estratégias de valorização do samba e sua inserção no mercado. No repertório tradicional no samba, o interlocutor do personagem-cantor raramente é a próprio foco do amor. O sambista está recorrentemente dialogando com os seus pares, num ambiente social ou fazendo confidência. Assim, demarca uma atuação simbólica voltada para a coletividade e para os rituais de encontro (rodas, festas, Escola de Samba, carnaval), que comumente servem de cenário para essas narrativas. A temática do amor no repertório do samba reforça a ligação do gênero com a vivência amadora e coletiva das rodas, afastando-se dos ditames comerciais do individualismo do mercado. A felicidade, que se torna um objetivo perseguido pelo imaginário das músicas “de consumo” é de certa forma menosprezada na crônica desses amores impossíveis ou mal-sucedidos. O tratamento do amor no samba reforça o paradoxo do samba no mercado ao estabelecer um contraponto ao propagado

happy end dos produtos culturais disponibilizados para consumo em larga escala (MORIN, 1975). Através do amor frustrado, o samba reafirma seus critérios próprios de valoração estética e seus vínculos comunitários e simbólicos com a roda.

Inversamente, a obra do Raça Negra e de todos os grupos de pagode romântico do início da década de 1990 tem como tema central o amor feliz. Com isso, instauram um fato novo na relação entre samba e mercado, abrindo espaço para as profundas modificações no paradoxo na última década do século XX. Ao adotar como eixo principal de expressão a temática do amor bem-sucedido, o pagode romântico estabelece em seu conteúdo verbal uma afinidade bastante grande com os signos da cultura internacional-popular (ORTIZ, 2001). Na produção do Raça Negra, por exemplo, a pessoa amada é reiteradamente exaltada ou está associada à felicidade do cantor-narrador. O sexo funde-se com o amor, e a mulher amada aparece simultaneamente como “amante, companheira, alma-irmã, mulher-criança e mulher-mãe” (MORIN, 1975, p. 119). A ideia de “fazer amor” ou “fazer paixão” com a amada aparece em várias canções, matizando uma visão do amor e do sexo como atos afetivos, concentrados em uma pessoa concreta para a qual a canção está endereçada e que compartilha o mesmo sentimento, que deve durar “a vida inteira”.

Enquanto no repertório consagrado do samba o sofrimento do amor frustrado está sendo compartilhado com uma coletividade, as canções dos grupos de pagode romântico falam quase sempre diretamente à pessoa amada, estando ou não em sua presença. A restrição do ambiente afetivo da canção ao casal pode ser notada pelos títulos de diversas canções, que estabelecem a relação verbal eu-tu: “Pensando em você”, “Somente você”, “Quero ver você chorar”, “Só com você”, “Sem você”, entre várias outras. A interlocução direta transforma-se em um elemento determinante do estilo do pagode romântico, caracterizando uma narrativa na qual a música é o vetor de uma *mensagem* endereçada à pessoa amada. Enquanto mensagem, a canção popular adquire carga dramática intensa, pois passa a representar as esperanças de reencontro do personagem-cantor com sua amada e, assim, (re-)encontrar a felicidade. A música encarna a *verdade* do sentimento, produzindo no público identificações igualmente diretas e intensas.

No pagode romântico, o amor é o único caminho possível para a felicidade. A associação entre os dois sentimentos está presente em parte significativa da obra gravada dos principais grupos, e algumas ideias são particularmente recorrentes. A alta taxa de repetições, presente sobretudo na obra do grupo Raça Negra, pode ser reflexo de uma estratégia intencional de facilitar a compreensão

imediatamente do público. Ao mesmo tempo, sedimenta um novo modelo “moderno” de samba que não se define exclusivamente por suas letras e melodias coloquiais, mas também pela adoção de certa sonoridade e pelo uso sistemático de outro tipo de padrão rítmico, menos comprometido com o imaginário do tradicional amador das rodas de samba.

Sonoridade e ritmo

Um gênero musical é caracterizado por uma combinação complexa de elementos musicais, simbólicos, sociais e mercadológicos (FABBRI, 1982; FRITH, 1996; JANOTTI JR., 2003). Sua determinação se dá em relação a outros gêneros, num jogo de semelhanças e diferenças entre seus elementos característicos. Musicalmente, uma das formas mais evidentes de caracterização de um gênero musical é a *sonoridade*. Uma vez que esta é um elemento que estabelece uma associação com o samba e com seus elementos distintivos — incluindo aí sua ênfase na prática amadora e comunitária —, é a partir desse elemento que o pagode romântico vai estabelecer uma distinção mais evidente em relação ao imaginário já consolidado do gênero. Dois elementos destacam-se nesse processo: o canto masculino em uníssono e a combinação instrumental de percussão e timbres específicos.

O canto em uníssono não é, evidentemente, uma invenção dos grupos de pagode. Seu uso

sistemático em grupos de samba inicia ainda nos anos 1960, com os Originais do Samba, e é marca estruturante da sonoridade do grupo Fundo de Quintal, no final da década de 1970. É interessante de observar que Os Originais desenvolveram essa sonoridade trabalhando como músicos de apoio nos teatros de revista, onde uma certa noção de comércio e “samba para turista” cristalizava-se nas escolhas estéticas. Com base em percussão e canto coletivo masculino negro, Os Originais imprimiam um toque de autenticidade festiva e singular aos estereótipos de samba e malandragem dos espetáculos teatrais, passando para os palcos de seus shows em festivais, para a incipiente televisão e para o disco (ver TROTTA, 2016).

Anos depois, é a mesma ideia de informalidade, negritude, inovação, autenticidade e viabilidade comercial que circunda o som do Fundo de Quintal, “descobertos” e levados ao mundo das gravadoras e dos discos pela ação de Rildo Hora e Beth Carvalho na década de 1970. O que quero pontuar aqui é que a sonoridade do canto em uníssono já estava relativamente consolidada no final da década de 1980, quando o Raça Negra e outros grupos começaram a fazer seus shows locais em pequenas casas noturnas de São Paulo. É uma sonoridade que se articula de alguma forma a uma força simbólica coletiva, mas que se adequa ao *showbiz* com grande facilidade, com bom retorno de

público. O canto coletivo vai se tornar marca fundamental do pagode.

Mas, ao lado disso, é importante destacar o reprocessamento que os grupos de pagode vão realizar na sonoridade tradicional do samba, na qual a percussão (pandeiro, surdo, cuíca e tamborim), o cavaquinho e o violão formam o eixo principal. Esse “som” característico funciona como um modelo simbólico de identificação do gênero, mas não de forma exclusivista. Isto porque, desde o princípio das gravações de samba no início do século XX, os arranjadores sempre buscaram acionar uma grande diversidade timbrística nos sambas registrados em disco. O resultado é que, até certo momento, é possível ouvir uma grande diversidade de sonoridades nos discos de samba, as quais ampliam o universo de possibilidades sonoras do gênero. Contudo, a partir da década de 1970, o “som” das rodas começa a aparecer em grande quantidade de gravações de samba, como forma de acionar uma legitimidade “amadora” para um samba que se apresentava em sérias dificuldades comerciais. A partir desse momento, inicia-se um processo de formalização sonora do samba, que se enrijece em torno dos instrumentos mais característicos, a partir dos quais o samba constitui-se como autêntico e tradicional. Afastados das Escolas de Samba, os sambistas conseguem ocupar espaços no mercado fonográfico, e a sedimentação de uma sonoridade “autêntica”

é vetor importante para a projeção comercial de seus discos. O paradoxo de comercializar um samba que reforça sonoridades de espaços amadores é um marco estilístico dos lançamentos do período.

Já na década de 1990, a música dos grupos de pagode romântico recupera uma diversidade timbrística para o gênero, ampliando ainda mais as combinações instrumentais. Como parte do projeto estético de dissolução do paradoxo entre roda e mercado, o samba do grupo Raça Negra, por exemplo, não tem cavaquinho, sendo o acompanhamento harmônico-rítmico feito exclusivamente pelo violão e pelo baixo. Em algumas músicas, o violão é substituído pela guitarra, mas a execução é bastante semelhante. A percussão está centrada na bateria, sendo pandeiro e tantã instrumentos que atuam apenas para estabelecer uma variação de timbres. Além disso, a utilização sistemática de teclados e do saxofone é digna de nota. A maioria das introduções e dos contracantos está a cargo do saxofonista, e o teclado é utilizado “ao fundo”, fazendo o que os arranjadores chamam de “cama”, com acordes “parados” em notas longas. Nas músicas mais animadas, o timbre do teclado é alterado para simular um naipe de metais, às vezes acompanhando o saxofone, outras vezes respondendo às suas intervenções melódicas. O teclado está sempre presente. Por vezes, é ele que se encarrega de

iniciar as canções, em caráter recitativo, sem nenhum padrão rítmico, estabelecendo uma atmosfera ainda mais próxima das baladas românticas da música pop internacional.

Desde o final da década de 1970, o som sintético do teclado tornou-se símbolo de uma determinada estética musical internacional e de uma inserção cosmopolita no universo da música pop de massa. Seu uso mais recorrente é ao fundo da mixagem, com som análogo ao de um órgão de igreja, mas claramente sintético, instaurando um “clima” na canção. Tanto em músicas animadas quanto em canções românticas, a “cama” de teclado funciona como um elemento de continuidade harmônica, estabelecendo profundidade no arranjo e aumentando a percepção das trocas de acordes. No repertório romântico brasileiro, a ambientação do teclado ao fundo, ao mesmo tempo em que amplia a sensação de afetividade e introspecção, imprime uma sofisticação “moderna” à canção. O teclado foi usado com parcimônia no samba até os anos 1990. Sempre houve uma desconfiança dos sambistas com relação à incorporação de elementos da estética pop à sonoridade do samba que, apesar de sua variedade de timbres, continuava fiel ao referencial do cavaquinho, pandeiro e tamborim. Afinal, a “tradição” afirmava-se como negação da “modernidade”, sobretudo da modernidade comercial representada pelo teclado.

No repertório do Raça Negra, ao contrário, o uso do teclado é estrutural na montagem de sua sonoridade. Sem cavaquinho, com o acompanhamento feito basicamente pelo violão e pelo teclado, com incursões de saxofone e ritmo conduzido pela bateria, o grupo sedimentou um som que aparece em *toda* sua obra. A estética do grupo prima pela clareza da melodia entoada pelo cantor, que deve ser ouvida sem ruídos, interferências ou comentários. A percussão é leve, colocada ao fundo da mixagem, apenas para conduzir o padrão rítmico, que, por sua vez, realiza poucas variações. A intenção de “não complicar”, por meio de contracantos ou surpresas (rítmicas, poéticas, melódicas ou harmônicas) é uma estratégia para atingir o maior número de pessoas, e a insistente repetição deste modelo de arranjo é significativa.

Essa pouca variedade pode ser entendida como uma repetição de um modelo comercialmente vitorioso. Porém, a partir de um grande sucesso, os artistas costumam obter algum grau de autonomia perante as gravadoras e não é raro que arrisquem pequenas alterações estéticas em sua obra. A insistência com que Luiz Carlos e seus companheiros gravaram músicas com base neste mesmo modelo deve ser entendida, então, não apenas como uma estratégia comercial, mas como uma preferência estética do grupo. Essa recorrência terminou por sedimentar o modelo que

acabou se transformando em uma fórmula de samba romântico, pronta para ser adotada por outros artistas que a ela se filiam com objetivos estéticos e/ou mercantis.

Mas a sonoridade de um grupo não se restringe apenas ao timbre dos instrumentos utilizados, mas também ao padrão rítmico utilizado. Cada gênero musical possui um padrão rítmico básico, que caracteriza sua prática e define seu ambiente simbólico, sua gama de referências, seu imaginário, suas formas de experiência musical e, como consequência mercadológica, seu público potencial. É possível reconhecer os modelos rítmicos em grande parte do repertório musical que circula pela sociedade, disponibilizado (ou não) pelos meios de comunicação de massa.

O samba torna-se claramente identificável enquanto gênero musical pela articulação rítmica, que o etnomusicólogo Carlos Sandroni chamou de “paradigma do Estácio” (2001). Esse “paradigma”, responsável por estabelecer entre os ouvintes uma associação imediata com o imaginário do samba, esteve no

decorrer das décadas em constante diálogo com outros padrões e outras formas de pensamento musical veiculadas através do mercado de música, principalmente em contextos urbanos. Como referencial rítmico sedimentado, o padrão rítmico do samba permitiu inclusive alterações e fusões em suas características básicas, como a processada por Jorge Benjor em 1963, em algumas faixas de seu LP sugestivamente intitulado *Samba Esquema Novo*. Concebida como uma variedade rítmica do padrão do samba, a levada do violão de Benjor iria servir, 30 anos mais tarde, como fonte de inspiração para o violão de Luiz Carlos, configurando um novo ritmo de samba, que podemos chamar de “padrão Benjor” (TROTTA, 2011). A assumida influência de Jorge Benjor no pensamento musical do Raça Negra manifesta-se na adoção do padrão utilizado por aquele artista em diversas canções, que promove uma conexão entre a ideia de “samba moderno” de Benjor e de Luiz Carlos.

Comparado com o ritmo básico do paradigma do Estácio, o padrão Benjor apresenta uma estrutura menos “sincopada”¹, mais “reta”,

1 O termo *síncope* é empregado aqui em seu uso corrente no senso comum, representando um deslocamento de ataques rítmicos de sua posição mais regular ou esperada no primeiro tempo de cada compasso. Em seu livro, Carlos Sandroni (2001) realiza um extenso debate técnico sobre a pertinência da utilização da noção de *síncope* para esses casos, propondo substituí-la pela noção, mais precisa, de *contrametricidade*. Apesar de concordar com a crítica do autor, decidi manter nesse texto o termo mais usual, considerando que a discussão proposta demandaria um aprofundamento em nuances técnicas e terminológicas de teoria musical, o que possivelmente poderia dificultar a compreensão do argumento por parte de leitores não iniciados.

obtida pela diminuição dos ataques fora da batida regular do compasso. Sandroni afirma que o paradigma do Estácio foi o resultado de uma negociação entre práticas culturais de setores marginalizados da população e a sociedade “oficial”, uma forma de incluir discursos e práticas que estavam recalcadas na identidade brasileira (2001, p. 222). Analogamente, a eliminação das batidas “sincopadas” do paradigma do Estácio representa a adoção de uma estética mais próxima da clareza da música urbana internacional. Com menor taxa de deslocamentos rítmicos, as referências culturais mais ligadas à experiência especificamente nacional são minimizadas, mesclando-se com os códigos rítmicos afirmativos da música pop anglófona. Trata-se, portanto, de uma opção por uma música com maior regularidade, compromissada com a permanência, com a estabilidade e com certa inteligibilidade global. Ao adotar um padrão rítmico que remete ao padrão convencional do samba, alterando seu padrão referencial, o pagode romântico aponta para um claro objetivo de conquistar público, dialogar com a música internacional, adquirir legitimidade comercial e ocupar uma posição de destaque no mercado musical brasileiro. Constrói-se, assim, uma música voltada para o futuro, na qual o passado é uma lembrança residual pouco importante.

Porém, é necessário sublinhar que o uso do padrão Benjor pelos grupos de pagode não

é uniforme nem exclusivo. Todos os grupos o adotam em alguma medida, mas não abandonam o padrão tradicional do paradigma do Estácio. De certa forma, é como se o ritmo cosmopolita baseado no padrão Benjor convivesse com o ambiente comunitário das rodas, diluindo fronteiras entre as duas práticas. No disco de estreia do Raça Negra, o padrão Benjor será utilizado em duas canções: “Somente você” e “Chega”. No disco seguinte, *Raça Negra 2*, apenas três das 10 músicas não estão baseadas nessa levada. Todas as outras sete gravações do grupo são acompanhadas pelo violão de Luiz Carlos executando a batida cunhada por Jorge Benjor. Entre elas, podemos destacar “Desculpe mas eu vou chorar” (César Augusto/ Gabriel) e “É o amor” (Zezé Di Camargo), sucessos da música sertaneja reprocessados a partir do novo padrão rítmico do samba, numa estratégia que sublinha o pertencimento transnacional pop do pagode romântico e da nova estética do samba.

A força do pagode

Os grupos de pagode romântico da década de 1990 reprocessaram elementos estéticos do repertório do samba – letras, sonoridade e o próprio ritmo – e desenvolveram uma nova relação com o mercado. Num processo desencadeado pelo sucesso do Raça Negra, dissolveram parcialmente o paradoxo da relação entre samba e mercado, estabelecendo um processo de continuidade e parceria entre as

duas esferas. O referencial amador e simbólico das rodas deixa de representar o modelo comportamental, sonoro e temático preferencial do samba e divide espaço com outras experiências musicais, como palcos e estúdios. Assim, o samba começa a ocupar espaços comerciais outrora fechados ao gênero, como prestigiadas casas noturnas, listas de discos mais vendidos, músicas mais tocadas em rádios comerciais, programas de auditório e até em trilhas sonoras de telenovelas de grande popularidade.

Mas isso não ocorre sem conflitos. Os grupos de pagode romântico foram duramente criticados pelos sambistas tradicionais, por jornalistas, críticos e músicos por produzirem um fato novo de “baixa qualidade”. O uso de teclados, o romantismo e a assumida pouca reverência aos modelos, nomes e canções consagradas do repertório tradicional do samba são apontados como elementos que desqualificam a obra do Raça Negra e de todos os outros grupos do período. O embate entre autenticidade e mercadoria, já presente na década de 1930, é reavivado nos discursos que condenam a parceria entre samba e mercado, protagonizada pelos grupos de pagode romântico.

Contudo, foi a abertura comercial conquistada pelo pagode romântico que permitiu às grandes gravadoras investir em artistas oriundos do universo tradicional do samba.

O exemplo mais bem-sucedido desse investimento é o cantor carioca Zeca Pagodinho, que lança em 1995 seu disco *Samba pras moças* (o sétimo de sua carreira), atingindo vendagem expressiva (cerca de 1 milhão de cópias) e acomodando-se no topo das paradas de sucesso desde então. O sucesso de Zeca, lado a lado com o de Só Pra Contrariar (que vendeu 3,3 milhões de discos em 1997) e Raça Negra (1,2 milhões em 1997) atesta a força do samba como gênero síntese de um amplo processo de identificação nacional, não mais circunscrito às formalizações da tradicionalidade do Rio de Janeiro, mas música nacional consumida em vários estilos. Abre-se, então, a partir do final da década de 1990, um espaço comercial viável para o samba, capaz de comportar não somente o estilo mais cosmopolita e romântico, mas também sua vertente mais tradicional. À medida que o samba amplia sua comercialização, as tensões entre os estilos vão se tornando cada vez menos importantes, estruturando sínteses, convivências e trocas entre samba e pagode.

A diversidade de estilos e a ampliação estética e comercial confirmaram a sagaz formulação da faixa-título do terceiro disco do grupo Só Pra Contrariar, em 1995: “o samba não tem fronteiras”. Nesse processo, o samba desloca-se do Rio de Janeiro para as periferias de São Paulo e Minas Gerais, adota o teclado

e minimiza o uso de cavaquinho, experimenta novas combinações rítmicas inspiradas na levada pop de Jorge Benjor e canta o amor com otimismo e felicidade. Ao mesmo tempo, não abandona as rodas, nem a informalidade do seu amadorismo, mas aprende a conviver com o mercado musical e ocupa todos os níveis de circulação comercial desse mundo, deixando para trás a relação paradoxal que se nutria da oposição entre roda de samba e mercado.

Redefinindo suas fronteiras e seus limites, o samba está presente hoje em todos os segmentos do mercado brasileiro, com grande diversidade estilística e excelente projeção comercial. Mais do que um estilo musical que integra de forma protagonista esse amplo conjunto de variáveis do samba, o pagode marcou o processo de diversificação estética, que permitiu ao samba reencontrar um lugar privilegiado na circulação de música pelo país, confirmando sua vocação de música referencial da nação.

Referências

- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**. São Paulo: Record, 2005.
- CAVALCANTI, Maria Laura v. Castro. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Funarte, UFRJ, 1994.
- FABBRI, Franco. A theory of music genres: two applications. In: **Popular Music Perspectives**, pp. 52-81. www.tagg.org. (Acesso em 14 julho 2017), 1982.
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Harvard University Press, 1996.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). 1978 [1933]. **Na roda de samba**. Rio de Janeiro: Funarte.
- HOBBSAWM, Eric. "A invenção das tradições" In: **A invenção das tradições**. Eric Hobsbawm e Terence Ranger (eds.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- JANOTTI JR., Jelder. **Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos: uma história que deu samba**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001. TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: samba ‘de raiz’ e ‘pagode romântico’ nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2011.

_____. “Mussum, Os Originais do Samba e a sonoridade do pagode carioca”. **Revista Famecos** v. 23 n.2, mai-ago 2016. Porto Alegre: PUCRS. p. 1-19, 2016.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/Ed.UFRJ, 1995.

What is the place of the “pagode” in the 100 years celebration of “samba”?

Abstract

Since at least the early 1990s, the style of samba known as *pagode* occupies a prominent place in the Brazilian music market. Led by the success of the group Raça Negra, the romantic *pagode* achieved top figures in market charts, reaching significant public with a great variety of styles. These groups elaborated a samba that combined informality and professionalism through a musical aesthetic that described love in a positive way, as well as introduced some significant changes in the certain rhythmic patterns of samba and approached its sonority of the national and international pop music. However, they were harshly criticized by music criticism, by more traditionalist musicians and *sambistas*. From the analysis of the albums of the main bands of the period (Raça Negra and Só Pra Contrariar), this article seeks to reassess the historical importance of the *pagode* of the 1990s in a perspective that mixes cultural studies and musicology, in a context of celebrations of the centennial of the genre, in 2017.

Keywords

Popular Music. Music Market. History of Brazilian Popular Music. Samba. Pagode

¿Cuál es el lugar de la pagoda en el centenario del samba?

Resumen

Desde lo menos el inicio de la década de 1990, el estilo de samba conocido como pagoda ocupa un lugar destacado en el mercado musical brasileño. Capitaneado por el éxito del grupo Raça Negra, la pagoda romántica amplió el alcance mercantil del samba, alcanzando público expresivo y permitiendo una gran variedad de estilos. Estos grupos elaboraron un samba que conjugaba informalidad y profesionalismo a través de una estética musical que narra positivamente el amor, alteraba ciertos patrones rítmicos y acercaba su sonoridad de la música pop nacional e internacional. Sin embargo, fueron duramente criticados por la crítica musical, por músicos y sambistas más tradicionalistas. A partir del análisis de los álbumes de las principales bandas del período (Raça Negra y Só Pra Contrariar), este artículo busca reevaluar la importancia histórica del pagode de la década de 1990 en una perspectiva que mezcla estudios culturales y musicología, envasada por el marco (artificial, como siempre) de las celebraciones del centenario del género, en 2017.

Palabras-clave

Música popular. Mercado Musical. História de la Música Brasileña. Samba. Pagode.

Felipe Costa Trotta

Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro.

Professor Associado do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: trotta.felipe@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4142-4064>