

Pagode, Samba e o Estereótipo da Felicidade Popular¹

Felipe da Costa TROTTA²
Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O samba e o pagode são gêneros musicais que abordam de forma recorrente a ideia de felicidade. Através da batida do pandeiro e dos instrumentos que moldam sua sonoridade característica, o imaginário de uma certa cultura popular valoriza o modo de ser dos setores populares, através de uma narrativa de alegria, de encontros comunitários e de felicidade. Trata-se da construção e reafirmação de um estereótipo “popular”, ligado à valorização de determinados espaços geográficos periféricos (o morro, a favela, o subúrbio) que ganha ampla circulação cultural através do samba e do pagode.

Palavras-chave: música popular; cultura popular; samba; pagode; felicidade.

Introdução

Em texto publicado no livro *Ser feliz hoje*, o psicanalista Joel Birman descreve em detalhes o que ele chama de “imperativo da felicidade” na sociedade contemporânea, mas exclui as “classes populares” de tal imperativo. Em suas palavras, “são as classes médias e as elites os alvos e os agentes sociais do projeto de felicidade que se tece na atualidade. Não são as classes populares, portanto, que estão aqui em foco, pois essas não se inscrevem neste projeto” (Birman, 2010, p.27).

Meu objetivo aqui é construir um contraponto a esse argumento, percorrendo narrativas musicais através do samba e do pagode que afirmam que há sim um projeto de felicidade que se associa às “classes populares” e se materializa musicalmente em certas sonoridades e ideias, estabelecendo modos de absorver e processar a poderosa ideia de “felicidade”, mesmo fora dos ambientes de classe média e de elite.

Nos últimos anos temos assistido a um crescente interesse nas práticas culturais identificadas com o universo “popular”. Programas de tv, filmes, exposições, coletivos urbanos, artistas e músicas circulam por diversos veículos midiáticos acionando ideias,

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do PPGCOM-UFF e pesquisador do CNPq e Faperj. Doutor em Comunicação. email: trotta.felipe@gmail.com

pensamentos e modos de existência ligados ou identificados com determinados setores “populares” da sociedade. Essa profusão de discursos e artefatos que mencionam o “popular” forma um emaranhado complexo e contraditório de elementos que falam, ao mesmo tempo, de diversas coisas. De um modo geral, o “popular” é vinculado a um vetor de hierarquização social, que costuma desqualificar essa produção. Assim, falar em um “restaurante”, “bairro” ou “carro” seguido do adjetivo “popular” significa imputar ao substantivo um viés que o desqualifica. Porém, nem todos os dizeres sobre o popular reforçam essa desvalorização relativa. Diversas manifestações apresentam uma vinculação explícita com certos elementos do popular exatamente como estratégia de valorização, positivando uma classificação notoriamente negativa. Trata-se, nesses casos, da construção de embates estéticos, éticos, comportamentais e sobretudo políticos, tensionando visões de mundo e assimetrias sociais através da cultura.

Toda essa operação – que envolve estratégias de negativização e de positivação – se funda em certos clichês recorrentes que conectam aspectos de uma vaga “cultura popular” com certos artefatos de consumo. Dito de outra maneira, o popular é acionado através de estereótipos que são reconhecidos ou reconhecíveis como marcadores de uma certa posição cultural, através da qual os embates serão travados. A música talvez seja um dos principais artefatos que elabora ideias sobre o “popular”, tanto como forma de ativação afirmativa de um ambiente sociocultural quanto como vetor de explicitação de conflitos e enfrentamentos variados sobre tais ideias.

Em linhas gerais, os estereótipos relacionados às práticas musicais que se associam ao popular se dividem em quatro grupos de elementos acionados. Em um primeiro grupo encontram-se músicas que falam de um ambiente simbólico desprestigiado através de uma vertente combativa, mencionando em letras e performances referências a contextos de violência e exclusão. Quase sempre são entendidas como músicas e artistas “críticos”, que explicitamente evocam mudanças sociais através de um conjunto relativo disperso de estratégias de ação política. Canções de protesto e de denúncia, ou apropriações políticas de repertórios consolidados são alguns exemplos desse grupo.

Ao lado desse conjunto, e em constante litígio com ele, podemos mencionar todo o amplo universo associada à música religiosa “pop”, com forte vinculação com o contexto das chamadas “classes populares”. Tais repertórios despertam identificações estreitamente associadas ao um determinado estereótipo do “popular”, que carrega a religiosidade como força movente da existência e vetor de explicações para as injustiças, violências e

assimetrias da vida contemporânea. A partir de uma evocação comum à adoração religiosa (majoritariamente cristã), o repertório conhecido como “gospel” agrega sentimentos e ideologias sobre o pertencimento aos estratos “populares”.

Um terceiro grupo pode ser formado por músicas jovens altamente erotizadas, que se misturam com o pop anglófono hegemônico e a partir de apropriações particulares e desenvolvem narrativas associadas ao universo “popular” que, nesse caso, tem como marca fundamental a ideias de “popularidade” e “juventude”. Jovens em festa, atravessados por uma sexualidade pulsante que matizam suas danças, refrões e sociabilidade numa fricção entre o universal e o local-popular. Um exemplo paradigmático desse grupo de músicas e experiências é o funk.

Há ainda um quarto grupo de músicas e artistas, que narram o universo popular através de uma perspectiva francamente otimista, enaltecendo lugares, vínculos comunitários e ideias relacionadas a um modo de vida próprio. Essa narrativa nem sempre se vincula a um universo jovem mas afirma de modo recorrente a festa e a alegria como vetores de constituição da cultura popular, urbana e periférica. Nesse texto, vou me debruçar sobre esse último grupo, pensando no exemplo do samba e do pagode como gêneros musicais que demarcam uma narrativa de felicidade associada a uma certa ideia de “popular”.

Samba, pagode, amor e felicidade: um breve histórico

Nas últimas duas décadas, as categorias “samba” e “pagode” passaram por mesclas e tensionamentos e participam atualmente de um contexto comum de valorização do popular pela alegria e pela felicidade. Esse processo se iniciou no começo da década de 1990 com o enorme sucesso comercial dos grupos de pagode romântico, que inauguraram um debate sobre as fronteiras do samba, embaçando limites e conquistando espaço significativo no mercado musical. Amor, felicidade e alegria foram os motes fundamentais do repertório dos grupos de pagode do período.

Na virada para o século XXI, o sucesso de artistas ligados ao samba mais “tradicional” como Zeca Pagodinho e Martinho da Vila processou uma fusão gradativa que se concretizou com o passar dos anos numa espécie de rótulo comercial híbrido no qual as duas categorias apareciam unidas por um “&”. “Samba&Pagode” são atualmente gêneros musicais consolidados no mercado musical e funcionam como provedores de um imaginário feliz sobre o popular, cantando a alegria do amor e das conquistas amorosas, dos

encontros sociais, da festa, dos bairros suburbanos e periféricos, dos modos de ser e viver de setores de menor poder aquisitivo na estratificação social. São os dois gêneros que reforçam de modo recorrente e contundente o estereótipo do “popular feliz”, servindo de fundo musical para uma política de afirmação do universo popular através de clichês de grande significação como a espontaneidade, a informalidade, a vivência comunitária e a festa.

O samba se consolida como gênero musical nas três primeiras décadas do século XX num contexto periférico urbano, protagonizado por uma população marginalizada de baixa renda, 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 manifesta intensamente nas organizações de cerimônias religiosas e nas festas (Vianna 1999, Sandroni 2001). O carnaval será um dos principais eventos festivos 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. Essa organização se prolonga durante todo o ano em torno das “rodas de samba”, eventos semanais nos quais as pessoas se relacionam, cantam, dançam, tocam, bebem, comem e paqueram a partir da experiência musical e de suas simbologias. A roda é evento informal e comunitário, que funciona como espaço de compartilhamento de pensamentos e canções. É, ao mesmo tempo, um momento “de reforço de laços de identidade e de reciprocidade” (Pereira, 2003, p. 96) e uma experiência social que permite o contato entre grupos de origens diversificadas.

É possível afirmar que até a década de 1960 as Escolas de Samba funcionaram como núcleos agregadores da prática do samba, onde os vínculos comunitários em torno da música se conectavam a atividades de organização da festa (o desfile) numa simbiose eficiente e permeada pela alegria dos encontros e do compartilhamento de ideias. Nesse momento, contudo, as Escolas vão se profissionalizando e a atividade do desfile se torna a cada ano mais lucrativa para as agremiações, para a Prefeitura do Rio de Janeiro, para a economia carioca e para a iniciante televisão. Aos poucos, os desfiles das Escolas de Samba se transformam em espetáculo altamente lucrativo, alterando suas características de festa popular comunitária (Cavalcanti, 1994, p. 52). Com isso, o espaço da Escola de Samba vai gradativamente deixando de ser um lugar de sambas e rodas para se voltar exclusivamente para a competição carnavalesca e os sambistas fundadores vão sendo preteridos em eleições

para diretorias, em escolhas de sambas-enredo e principalmente, nas instâncias de poder da Escola.

O surgimento de espaços de samba e de novos sambistas fora do ambiente das Escolas, ocorrido principalmente a partir do início da década de 1970 configura um marco de valorização da *roda de samba* - e não mais das “escolas” de samba – como elemento fundante do gênero. O que prevalece na roda é precisamente a noção de alegria, de exacerbação de um vínculo comunitário festivo em torno de um determinado repertório que, em sua maioria, canta as próprias rodas (seus espaços, elementos, ambiente), as desventuras amorosas, ou pequenas crônicas do cotidiano.

Ainda estreitamente vinculado à centralidade do Rio de Janeiro nos processos de nacionalização de imaginários e mercados de samba, alguns sambistas ligados à roda de samba realizada na quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos assumem um certo protagonismo no repertório musical sambista e “inventam” um novo estilo de samba, que eventualmente era nomeado de “pagode”. Artistas como Jorge Aragão, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Sombrinha, entre outros, foram aos poucos conquistando espaços no mercado com um samba “diferente”, harmonicamente mais sofisticado, acompanhado de instrumentos como tantan, banjo e tamborim. Nesse período, o termo “pagode” se referia a esse local de encontro, espaço simbólico de realização do samba, já não mais ligado necessariamente às Escolas de Samba. Mas ainda não era empregado para marcar as diferenças estilísticas ou o viés mais informal das rodas.

Isso somente ocorrerá no início da década de 1990, quando grupos de samba não-cariocas começam a desenvolver inovações em alguns elementos do samba, buscando maior inserção no mercado musical nacional. Uma das principais diferenças de tais grupos em relação ao “pessoal do Cacique” é a narrativa mais bem sucedida do amor. Amor e felicidade formam um elo semântico extremamente forte no repertório do Raça Negra, Só Pra Contrariar, Negritude Junior, Art Popular, entre outros.

O amor está presente no repertório do samba desde sua consolidação enquanto gênero musical. De forma recorrente, os sambistas compartilham através 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 nesta 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. Nele, 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, onde o sexo não se acompanha de compromisso afetivo ou moral. No repertório tradicional no samba, a felicidade encontra-se na roda, na coletividade, no espaço de sociabilidade onde o sambista compartilha com o seu grupo a alegria de estar junto.

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 (Trotta, 2011). 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).

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.

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.

A incompatibilidade entre a narrativa do amor feliz e do encontro comunitário feliz durou pouco. Durante a década de 1990, alguns sambistas começaram a narrar a felicidade dos encontros sociais associados ao desejo de um amor realizado e feliz. A paquera e a sedução vão ser temas privilegiados dessa estratégia, ao lado da valorização comunitária dos espaços de samba, de sua geografia.

O lugar do popular feliz

A narrativa de felicidade no samba e no pagode passa inevitavelmente pela apologia de espaços de afirmação de vínculos comunitários e por locais físicos e simbólicos de realização musical. Podemos afirmar que desde sua formação, o repertório do samba sempre foi pródigo em criar canções que afirmavam os bairros e morros como espaços de samba, de comunidade e alegria. Lugares específicos como Mangueira, Estácio, Serrinha, Praça Onze, Lapa, Portela, exaltados em dezenas de letras de canções, formaram uma espécie de circuito simbólico de realização do samba, relacionado ao encontro de sambistas. Essa exaltação tem uma forte referência no contexto do carnaval e das Escolas de Samba com seus espaços físicos (bairros e morros), mas se estende a outros espaços de samba. O que está em jogo em todas essas manifestações idealizadas de lugares é a afirmação de uma continuidade entre a alegria da prática do samba e os locais onde essa prática ocorre, a “roda”.

A roda de samba é um evento no qual as pessoas se relacionam, cantam, dançam, tocam, bebem, comem e paqueram a partir da experiência musical e de suas simbologias. Por isso, é um evento social que permite intensas trocas e negociações culturais e no qual as estratégias de construção de identidades estão relacionadas à prática musical coletiva (Trotta, 2011). Percebe-se nas várias rodas de samba um sentimento compartilhado de intimidade e reciprocidade que favorece ao acolhimento e à integração entre os participantes. Ou, na poética descrição de Alejandro Ulloa, as rodas produzem a sensação de “compartilhar por momentos a ilusão de sermos iguais” (1998, p. 90).

Mas a felicidade e a alegria do imaginário do samba e do pagode não se restringem diretamente a referências aos espaços de rodas de samba. Em muitos exemplos, os bairros e lugares (para além das rodas) assumem função moral decisiva nas experiências individuais e de sociabilidade dos moradores-cantores. É como se de alguma forma a vivência comunitária dos bairros e morros moldasse um “modo de ser” popular, que será ratificado e exaltado em canções, rodas e encontros festivos. Um exemplo bastante contundente desse imaginário é a canção “Meu nome é favela”, de Rafael Delgado e gravada por Arlindo Cruz, na qual são enumeradas algumas características que estabelecem a identidade do personagem, auto-definido como “suburbano nato”.

Eu sempre fui assim mesmo
Firmeza total e pureza no coração
(...)

É tão normal me ver
Tomando cerveja calçando chinelo num bar
Não dá pra evitar bate papo informal
Quando saio pra comprar pão
Falar de futebol e do que tá rolando de novo na televisão
Suburbano nato, com muito orgulho
Mostro no sorriso nosso clima de subúrbio

O conjunto de elementos que fundem a identidade pessoal com o “modo de ser” popular do autor é construído em torno de estereótipos de bem estar comunitário e em práticas de sociabilidade “de bairro”. É a conversa sobre temas do cotidiano (com destaque para o futebol e a TV), é um hábito cultural de vestuário e descontração (o “chinelo”), um ambiente de encontros (o “bar”) e uma disposição moral retilínea (“firmeza total”), que moldam o “clima” manifesto na alegria do sorriso e no orgulho do subúrbio. Não deixa de ser relevante nessa canção a proposta de indissociação simbólica entre “favela” e “subúrbio”, apropriados como espaços periféricos de existência do popular através desses estereótipos comunitários e de conduta. Evidentemente, tal proposta não pode ser generalizada pois há diversas outras narrativas que estabelecem distinções substantivas entre os modos de ser do popular residente nas favelas, nas “periferias” e no subúrbio. Trata-se, a meu ver, de uma manifestação que tem muito a ver com a geografia da segregação social na cidade do Rio de Janeiro em sua zona norte, onde as favelas localizadas nos morros dos bairros de menor valorização imobiliária (mais afastados das praias oceânicas e do centro da cidade) apresentam certa continuidade simbólica e cotidiana com o “asfalto”. Arlindo Cruz é um sambista cuja perspectiva de “subúrbio” está estreitamente relacionada como o bairro de Madureira, local de grande concentração comercial (o Mercado de Madureira), de um morro-favela de grande visibilidade (Serrinha) e de duas escolas de samba consagradas (Portela e Império Serrano). No samba “Meu lugar”, parceria sua com Mauro Diniz e uma das canções mais conhecidas do repertório de Arlindo, o bairro é exaltado de forma explícita, novamente com o acionamento de certos estereótipos como a cerveja, um pagode em cada esquina, ginga no andar, “sorriso, paz e prazer”.

Esse tipo de narrativa de valorização ética de um lugar “popular” se transpõe dos bairros e morros pode ser relocada em qualquer espaço. Outro exemplo interessante desse processo é a canção “Terra prometida”, gravada pelo grupo de pagode Negritude Junior, na qual o local de formação moral comunitária é o conjunto habitacional popular de

Carapicuíba (a “Cohab”), na Grande São Paulo, lugar que narra ainda o mito de origem da fundação do próprio grupo.

Lá na Cohab
Aprendi o que é a vida
Doce lar, terra querida
Na batida do pandeiro
Eu encontrei uma saída

Numa espécie de fusão entre o imaginário da formação do grupo que encontra uma profissão através da música com o aprendizado ético e comunitário do conjunto habitacional, a canção narra uma vivência do popular a partir do samba, que fornece ensinamentos, sociabilidade e, no caso, viabilidade econômica. É verdade que o romantismo que podemos observar em Arlindo Cruz ao narrar Madureira é substituído no restante da letra de “Terra prometida” (sugestivo título, aliás!) por enfrentamentos entre o ilegal e o lícito, o crime, a violência e as dificuldades de subsistência também estruturadoras de uma certa narrativa do popular. Em comum entre as duas há uma identificação estreita entre o lugar, um conjunto de disposições (para empregar uma linguagem bourdieusiana) afetivas, éticas e estéticas e a “batida do pandeiro”.

Seria possível arrolar aqui dezenas de exemplos que navegam por esse campo semântico associando uma ideia de alegria e felicidade a determinados lugares físicos que por sua vez são atravessados de alguma forma pelo samba. Apenas para ilustrar a contundência dessa linha argumentativa, vale a pena observarmos a letra da canção “Suburbano feliz”, de Barbeirinho do Jacarezinho, Luiz Grande e Marquinhos Diniz, gravada pelo grupo Toque de Prima.

Eu me sinto feliz em ser suburbano
A nossa convivência é respeito e decência com calor humano
Todo fim de semana curtindo a pelada
Com muito pagode e cerveja gelada
Não tem *trairagem*, é só camaradagem entre a rapaziada
(...)
O subúrbio dá show em convívio social
O subúrbio é, fale quem quiser
Um lugar maneiro pra se morar
Mesmo que eu fique rico, compadre
Eu nunca saio de lá

Novamente no exemplo do Toque de Prima, a identidade suburbana é vetor de felicidade, que por sua vez está atrelada a uma espécie de convivência comunitária, a eventos coletivos de sociabilidade que instauram o “convívio social” suburbano.

Mas seria insuficiente observar a construção de um imaginário de felicidade associado a uma narrativa do “popular” a partir da valorização de lugares periféricos somente a partir da dimensão verbal de algumas letras. A conexão do pagode ao samba no mercado musical das últimas duas décadas se materializa sonoramente na batida do samba e em seus marcos sonoros identificadores. E, por extensão, os significados e matizes de uma valorização da felicidade popular são processados também em sonoridades específicas do samba e do pagode atuais, que estabelecem o próprio gênero como um dos elementos estereotipados mais fortes de ligação entre o “popular” e a “felicidade”.

As sonoridades da felicidade popular

A sonoridade é um dos elementos mais audíveis da prática musical. Antes mesmo da identificação de um padrão rítmico ou de clichês harmônicos, melódicos ou temáticos, o resultado acústico da combinação entre os instrumentos e a performance vocal institui um universo simbólico e estabelece conexões com repertórios e gêneros musicais. Com o samba, evidentemente, isso não é diferente. O som do cavaquinho, do pandeiro, do tamborim, do violão e do surdo configura uma identificação imediata não somente com determinados repertórios, mas também com um histórico temporal e uma série de simbologias associadas ao samba. Porém, se é verdade que essa sonoridade básica de identificação do samba fornece elementos de reconhecimento do gênero e seus imaginários, não se pode negar que desde o princípio da fonografia nacional o samba vem sendo registrado com inúmeras combinações instrumentais. Dependendo da época, do estilo, do cantor ou do arranjador, as variações instrumentais do samba articulam negociações com essas simbologias, digamos, estruturais mais básicas de seu reconhecimento. A aproximação com o choro nos arranjos de Pixinguinha na década de 1930 ou os arranjos orquestrais de Radamés Gnattali na década de 1940 estabelecem estratégias sonoras e simbólicas distintas para os sambas gravados. Da mesma forma, a neutralização das polirritmias e a suavização da interpretação vocal de João Gilberto no final da década de 1950 guarda profundas diferenças estilísticas com o estilo vocal rasgado e a complexidade rítmica das gravações de Zé Kétti no início dos anos 1960. A sonoridade dos arranjos de

samba oscilam propositalmente, entre a busca por uma proximidade acústica com gêneros prestigiados como o jazz e a música clássica, e a reafirmação da espontaneidade da roda de samba como lócus do imaginário popular e subalterno através de uma sonoridade mais rústica e polirrítmica. No primeiro caso, o uso de instrumentos como o saxofone, o piano, o contrabaixo acústico, os naipes de sopros e a bateria pautam esse imaginário mais “sofisticado”. Do outro lado, vocalizações rasgadas e roucas, acompanhadas de muitos instrumentos de percussão e de um ou mais cavaquinhos predominantes estabelecem uma forte ligação com as ideias de “autenticidade” e “espontaneidade”. Mas é claro que não podemos cindir o amplo universo das sonoridades das gravações de samba a dois pólos antagônicos. Uma enorme variedade de combinações sonoras preenchem o espaço entre esses dois paradigmas de forma bastante complexa, construindo significados e interpretações menos evidentes e mais contraditórias.

O surgimento do pagode romântico no início da década de 1990 teve como marco uma negociação de sonoridades, que buscava eliminar parte das polirritmias do samba com o objetivo de produzir uma música mais “limpa” e mais “direta” (ver Trotta, 2011). No decorrer da década, contudo, misturas variadas conduziram a diversas sínteses sonoras que se materializaram na condensação da categoria “Samba&Pagode”, na qual valores sonoros bastante empregados pelos artistas que saíram da roda do Cacique de Ramos se consolidaram como hegemônicos. Parte dessa síntese tem relação com o enorme sucesso comercial de Zeca Pagodinho, principal expoente do samba há quase duas décadas e estreitamente ligado ao contexto do Cacique. Mas a aproximação da sonoridade de grupos surgidos na década de 1990 como o Exaltasamba, Só Pra Contrariar e Revelação com as propostas estéticas e sonoras do Fundo de Quintal estabelece um terreno comum de desenvolvimento de uma sonoridade sambista no início século XXI. Composta de uma elaboração polirrítmica complexa com uma ênfase bastante acentuada no cavaquinho (ou no banjo), no pandeiro (quase sempre de nylon e não de lona), no tantan, reco-reco, baixo e bateria, o pagode sambista contemporâneo manifesta de modo muito evidente uma narrativa festiva que exalta o próprio samba e a alegria dos encontros em torno do gênero.

O que gostaria de sublinhar aqui é que essa sonoridade atravessa diversos artistas como encarnação acústica de uma ideia de alegria. Nem sempre a felicidade está explícita na letra das canções, mas a valorização de ambientes de encontro, movidos a festa, a cerveja e a pagode é um terreno comum que percorre as obras de quase todos os artistas identificados com o samba e com o pagode. Um dos mais proeminentes sambistas no mercado atual é o

paulista Thiaguinho, ex-cantor do grupo Exaltasamba que lançou em 2013 seu primeiro trabalho solo, intitulado sugestivamente *Ousadia e alegria*. Em 2014, a canção “Caraca, moleque”, faixa de abertura de seu segundo disco, intitulado *Outro dia, outra história*, integra a trilha sonora da telenovela *Geração Brasil* (Rede Globo, 2014) sonorizando o “núcleo pobre” da trama. Vamos à letra:

Caraca, moleque
Que dia, que é isso
Põe um pagodinho, só pra relaxar
Sol, praia, biquíni, gandaia
Abre uma gelada só pra refrescar
Tô com saúde, tô com dinheiro
Graças a Deus!
E aos meus guerreiros, tá tudo armado
Vou pro estouro!
Hoje eu tô naquele pique de moleque doido

A sonoridade de “Caraca moleque” é formada basicamente por cavaquinho, violão, bateria, teclado, baixo, pandeiro e cuíca. A base animada da levada do acompanhamento ressoa na interpretação de Thiaguinho, que canta sempre com um sorriso no rosto, acompanhado por um coro que reforça as partes principais do refrão, entoado no médio-agudo, com acentuação nas vogais abertas da primeira palavra da letra, a gíria “caraca”. O estado de espírito efusivo descrito na letra adquire, assim, uma expressão sonora que tem relação com a estrutura entoativa da letra, com a *performance* risonha do cantor e com o som do “pagodinho” que matiza a alegria e a situação confortável descrita na canção. Todo esse conjunto sonoro forma um ambiente coerente de afirmação de um estado de felicidade intensa, atravessado pela identificação com o contexto da cultura popular urbana, presente nas gírias, nos artefatos de diversão (cerveja, praia, sociabilidade, pagodinho) e, sobretudo, na sonoridade do samba.

Pra terminar: a música e a felicidade popular

A cultura popular é uma categoria espinhosa. De certo modo, falar em um conjunto de práticas culturais qualificando-o com o adjetivo “popular” necessariamente impõe a ideia de que tais práticas correspondem a lógicas, estéticas e visões de mundo específicas e que se diferenciam de uma outra cultura, não-popular (Chartier, 1995). Por outro lado, diversas narrativas sobre práticas culturais hegemônicas parecem absorver tonalidades e nuances distintas nas várias faixas de renda e escolaridade, nos locais de moradia e nas predileções

estéticas e códigos éticos da sociedade. Seguindo esse raciocínio, é quase sempre aconselhável buscar interpretações para os fenômenos sociais com a cautela de circunscrever tais conclusões a determinados setores da sociedade, evitando generalizações. Porém, no mundo contemporâneo, os intensos fluxos culturais promovidos por um conjunto de artefatos tecnológicos colocam a cultura em trânsito constante. E não seria muito exagerado dizer que uma das práticas culturais com maior capacidade de circulação entre lugares, classes sociais e tempos históricos é a música.

Pensar a sociedade através da música nos coloca na difícil situação de tentar entender a especificidade da apropriação que os variados grupos sociais fazem dos repertórios que circulam em larga ou pequena escala e, ao mesmo tempo, interpretar as infindáveis frestas que estabelecem continuamente contatos entre diversos grupos sociais e musicais. No Brasil, a importância simbólica do samba (e do pagode) fornece um ingrediente a mais para pensar essa transladação das ideias que circulam na batida do pandeiro por vários estratos de nossa sociedade. Nesse sentido, creio ser possível afirmar que o impulso hegemônico que atrai os indivíduos para a busca intensa da felicidade pode ser encontrada em diversos exemplos e com variadas intensidades, em todas as classes sociais. A narrativa da felicidade popular expressa, comunicada e tensionada pelo samba e pelo pagode é um exemplo contundente dessa ubiquidade do desejo de ser feliz, no morro, no asfalto, no subúrbio, na favela ou na praia.

Referências

- BIRMAN, Joel. “Muitas felicidades?! O imperativo de ser feliz na contemporaneidade” In: **Ser feliz hoje**. João Freire Filho (org.). Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ, 1994.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. In: *Revista Estudos Históricos* v.8 n.16, Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 1995, pp. 179-192.
- MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição nacional**. 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
- TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2011.
- ULLOA, Alejandro Sanmiguel. **Pagode, a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas**. Rio de Janeiro: Ed.Multimais, 1998.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.