

O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical

Luiz Fernando Nascimento de Lima

*Pagode in the
80's and 90's:
centrality and
ambivalence in
musical meaning*

Resumo

O presente trabalho aborda o pagode dos anos oitenta e noventa, um movimento musical que surgiu como uma forma de reinvenção do samba. O pagode se baseia em estruturas profundamente enraizadas na tradição do samba, mas conseguiu ser aceito em círculos muito amplos e atingir um grande sucesso de vendas. Opondo-se à hegemonia das escolas de samba, o pagode surgiu como movimento expressivo na indústria fonográfica e nos meios de comunicação de massa em um momento de transição, quando se efetuava um redirecionamento das estratégias de veiculação e vendas. De acordo com este novo direcionamento, a produção musical passou a se voltar prioritariamente para as classes "populares" e, como resultado, o pagode e outros estilos ligados a essa faixa da população passaram a ser itens preferidos na nova configuração da música brasileira. A natureza transitória do momento de aparição do pagode se reflete no perfil ambivalente de sua significação: ela está profundamente ligada às esferas locais, mas também está aberta à comunicação com níveis "trans-locais".

Palavras-chaves: pagode, samba, indústria fonográfica.

Abstract: This paper takes as its main topic the pagode movement, which appeared in the 1980s as a re-invention of the *samba* tradition. Deeply grounded in the most idiosyncratic musical patterns of *samba*, *pagode* countered the hegemony of the *samba*-schools and their media appeal. *Pagode*, too, became a major commercial success. It appeared in a transitional period, at the moment the music industry was shifting its focus toward lower classes of the population. As a result, *pagode* and other local-based styles led the way to a reconfiguration of Brazilian music. The transitional state of this moment is reflected in the ambivalent nature of *pagode* meanings. Those meanings were firmly attached to the local sphere, while at the same time open to communication with translocal levels.

Key words: *pagode*, samba, music industry

O pagode, o samba e a indústria fonográfica

Em 1986, surgiu nos meios de comunicação de massa, nas rádios, em programas de televisão líderes de audiência e na cobertura jornalística um movimento musical formado por artistas pouco conhecidos do grande público. Baseado no samba carioca, esse movimento se desenvolveu a partir de reuniões informais que vinham tendo lugar principalmente nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro e adjacências, e que vinham crescendo em popularidade já havia algum tempo. Esse movimento, que começou então a ser chamado "pagode", tornou-se um rótulo da indústria fonográfica, sinalizando de maneira efetiva que a música dirigida diretamente às classes inferiores da pirâmide socioeconômica podia transformar-se em um produto altamente rentável. Essa característica, o pagode a dividia com outros estilos "populares", que aproximadamente na mesma época também despontavam como movimentos de caráter nacional, de grande valor comercial e de grande penetração nos meios de divulgação. O crescimento desses movimentos indicava uma mudança importante no desenvolvimento da indústria

fonográfica no Brasil, uma vez que, até aquele momento, o samba e outros estilos ligados diretamente a grupos que não tinham condições de comprar produtos fonográficos (LPs e cassetes) eram muito importantes na arena cultural, nas apresentações ao vivo, nas festas e contextos não profissionais e como fonte de fertilização musical, mas seu valor como produtos de uma sociedade de bens de consumo ainda era restrito, e o resultado sonoro desses produtos geralmente era filtrado para se adequar ao gosto das classes efetivamente consumidoras¹.

O sucesso do pagode não pode ser separado da história do samba, a qual se remete, como marco, à virada de 1900, quando, no Rio de Janeiro, comunidades formadas principalmente por ex-escravos, descendentes de escravos e migrantes sedimentaram práticas musicais em formas recorrentes. Em 1917, o samba atingiu um público mais amplo através do sucesso da gravação de *Pelo Telefone*, em um estilo que seria chamado "samba-amaxixado", e que constituiria um modelo na próxima década, com várias outras gravações semelhantes tornando-se também sucessos populares na medida das possibilidades de divulgação contemporâneas. Pelo final dos anos vinte, na sequência de algumas modificações estruturais, estabelecia-se a forma "paradigmática" do samba, que tinha relação íntima com a constituição das escolas de samba como tais e com a culminância de alguns desenvolvimentos socioculturais que levaram a uma síntese da simbologia da brasilidade. Na década seguinte, ratificou-se a importância do samba, graças ao crescimento da audiência do rádio e à maior disseminação da música. Gradativamente, as escolas de samba foram também se modificando, deixando de se basear exclusivamente em pequenas iniciativas de grupos restritos com condições materiais limitadas, e se tornando associações institucionalizadas e menos improvisadas. Esse processo acabou levando à assimilação de membros externos àqueles grupos, provenientes principalmente da classe média. Na década de sessenta, as escolas de samba tornar-se-iam grandes eventos turísticos, fornecendo também os principais espaços para veiculação e produção da música ligada à tradição do samba. Contudo, o crescimento das escolas de samba teve um efeito colateral: as oportunidades de contextos informais para a prática do samba, na medida em que ela não se adequasse diretamente ao contexto da escola (e, a cada dia mais, do samba-enredo), diminuía. Nos anos setenta, a indústria fonográfica lançou vários discos de samba que se tornaram grandes sucessos de vendas, inclu-

do o LP anual das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro, outros sucessos de carnaval e também sambas “de meio de ano”. Enquanto isso, os sambistas procuravam locais e ambientes alternativos em que pudessem continuar a desenvolver seu estilo, sem as limitações então impostas pela nova estrutura das escolas de samba, baseada no binômio espetáculo / samba-enredo. Uma das soluções foram os pagodes, baseados em tradições antigas ligadas à produção musical no “mundo do samba”, as quais eram caracterizadas por comportamentos informais e relações de intimidade, baseados em círculos de ligações pessoais – logo, distanciados e independentes da cobertura dos meios de comunicação.

Um desses pagodes começou, a partir de 1977, a ter lugar na *quadra* do bloco carnavalesco Cacique de Ramos. O Cacique de Ramos fora fundado em 1961, a partir de um núcleo familiar, e visava inicialmente a atividades ligadas aos desfiles de carnaval. Como outros blocos semelhantes, o Cacique era uma associação menor do que as escolas de samba, e tinha uma estrutura mais rígida. Em outras palavras, os blocos mantêm uma ligação mais direta com a comunidade local, são mais monolíticos (maior rigor normativo no perfil musical, ausência de enredos narrativos ou complexos, etc.), e seu ciclo anual não tem polarizações como nas escolas de samba (somente durante os desfiles de carnaval os participantes de fora da comunidade passam a integrar o bloco). O bloco Cacique de Ramos tornou-se bastante conhecido graças ao hino anual que era composto para seu desfile, que muitas vezes caía no gosto popular. Tais músicas eram no estilo *samba de embalo*, com andamento rápido, curtos e com um refrão apelativo, a fim de que fossem fáceis de serem memorizados.

O movimento do pagode cresceu lenta e gradativamente nos subúrbios do Rio durante a década de setenta, até que, em 1978, a cantora Beth Carvalho usou em um de seus discos alguns músicos que costumavam participar do pagode do Cacique de Ramos (Carvalho, Beth, 1978), o que marcou o começo da integração do pagode no circuito da produção fonográfica em larga escala. Em 1979, o grupo Fundo de Quintal, formado em torno dos músicos do Cacique, lançou seu primeiro disco, ao mesmo tempo em que seus integrantes participavam de gravações, shows, e forneciam composições para diversos cantores de renome. O Fundo de Quintal trouxe importantes inovações musicais para o samba, tanto na instrumentação e na forma de se tocar, quanto nas estruturas melódico-harmônicas, no estilo de suas composições e no modo de apre-

sentação. Este grupo em pouco tempo passou a ser visto como modelo musical (e, mais tarde, simbólico) para o movimento do pagode, com sua formação que incluía pandeiro, repique de mão e tantã, todos instrumentos tocados com as mãos, e de características intimistas, de forma a substituir os instrumentos usados nas escolas de samba (como o surdo e o tamborim), ou outros, mais comuns em performances antigas (como o prato-e-faca). Além dessa percussão “portátil”, o Fundo de Quintal manteve o violão e o cavaquinho, comuns em muitas formações de samba, e reintegrou o banjo, que há muitos anos não era usado com frequência, de maneira a fazer dupla com o cavaquinho e a amplificar a base rítmico-harmônica das cordas em apresentações sem amplificação.

Os primeiros eventos importantes ligados diretamente ao pagode como movimento mediático foram as gravações de alguns sambas de carnaval compostos pelos pagodeiros do Cacique de Ramos. O primeiro grande sucesso veio com *Vou Festejar*², incluída no disco de Beth Carvalho *De Pé no Chão*. Essa música, embora não possa ser caracterizada especificamente como pertencente ao movimento do pagode por se tratar de um samba de embalo voltado diretamente para o carnaval, foi instrumental na divulgação do trabalho do “pessoal do Cacique” em um momento em que ainda havia uma grande polarização entre as rádios AM e FM, as primeiras voltadas para as classes mais baixas, e as segundas voltadas para os grupos com maior capital cultural (Bourdieu 1979), e que refletiam preferencialmente a estética da MPB. O carnaval era sempre uma oportunidade para anular, ao menos temporariamente, ou diminuir a separação entre os dois universos, e os sambas de carnaval eram veículos especialmente viáveis para transmissão da música mais “popular” nas rádios FM. Tornando um hino no carnaval de 1979, *Vou Festejar* preparou o terreno para incursões futuras dos pagodeiros em círculos cada vez mais amplos, o que ocorreria de fato com a ampliação gradativa da transmissão de músicas não carnavalescas dos pagodes em rádios AM e também FM ao longo da década de oitenta, inicialmente no Rio de Janeiro, e posteriormente em São Paulo e em outras regiões do Brasil. Com o disco seguinte de Beth Carvalho, a fórmula e o sucesso de *Vou Festejar* se repetiram com o samba *Coisinha do Paí*³, o que ratificou a qualidade dos músicos originários do Cacique de Ramos.

A maior aproximação, por Beth Carvalho, de um estilo de samba mais “autêntico” (confirmada por uma posição similar adotada, por exemplo, por Martinho

da Vila com o disco *Tendinha* (VILA, Martinho da, 1978) pode ser vista, em parte, como uma estratégia comercial para driblar os efeitos da recessão econômica do final da década de setenta e início da década de oitenta, a qual afetou também a indústria fonográfica. À mesma crise econômica pode-se creditar, de novo parcialmente, o descompasso entre, de um lado, o grande interesse pelas reuniões de pagode, a introdução dos músicos no circuito profissional e a disseminação crescente pelas rádios, e de outro lado, a ausência de investimento por parte das gravadoras para lançar o pagode no formato de LPs e cassetes. Durante os anos oitenta, foram lançados alguns discos esparsos, como ensaios visando a avaliar a viabilidade comercial do produto pagode. Em 1983, novamente Beth Carvalho conseguia efeitos importantes, com o sucesso de seu disco *Suor no Rosto* (1983), após alguns anos em que as vendas tinham sido baixas e, mais importante com relação ao conteúdo musical, com o lançamento do samba *Camarão que dorme a onda leva*⁴. Ao contrário de outros sucessos compostos pelos músicos do pagode e gravados por Beth, *Camarão* não era uma música de carnaval, e possuía muitas das principais características do movimento que estava por vir. Além disso, Beth dividia a gravação com o jovem e desconhecido compositor, lançado então como cantor, Zeca Pagodinho, alçado aos meios de comunicação de massa (incluindo uma participação no programa dominical *Fantástico* – evento referência) de forma direta, sem adaptações importantes no seu estilo musical ou visual. Até aquele momento, Zeca era conhecido somente em círculos locais restritos, e se considerava somente compositor de pagodes.

A participação de Beth Carvalho como mediadora foi muito importante, e permitiu a veiculação de músicas, elementos estilísticos, valores simbólicos e atores sociais que não tinham ainda legitimação suficiente para serem assimilados pelo sistema da divulgação de massa. À medida que as condições econômicas também favoreciam novos investimentos, como atestavam os sucessos de vendas de Beth, Martinho e também de Bezerra da Silva a partir de 1983/84, também os discos de pagode começavam a chamar a atenção. Tal foi o caso do terceiro disco do grupo Fundo de Quintal, *Nos Pagodes da Vida* (1983), que mantinha fidelidade ao estilo musical apresentado nos discos anteriores, mas que pela primeira vez tinha números realmente expressivos nas vendas.

Paralelamente, além da economia favorável, o movimento das Diretas Já em 1984 mobilizou grande parte da população em torno de uma busca por

paradigmas ideológicos e simbólicos, o que pode ser interpretado como tendo tido reflexos na área musical e, em especial, no crescimento da importância dos estilos ligados às camadas “populares” – antes sem espaços ou meios para a expressão de seus valores políticos e culturais.

Em 1985, com o disco *Raça Brasileira* – uma coletânea de cantores praticamente desconhecidos (Elaine Machado, Jovelina Pérola Negra, Mauro Diniz, Pedrinho da Flor e Zeca Pagodinho) –, o selo RGE (pertencente à Somlivre) caracterizou finalmente a presença do pagode como um movimento, atingindo uma grande vendagem, baseada principalmente na região metropolitana do Rio de Janeiro. Descrito como um “balão de ensaio”, o disco apresentava músicas características do estilo, absolutamente distantes dos padrões habitualmente presentes nos produtos da indústria fonográfica, nas estações FM e nas televisões – como as já clássicas *Feirinha da Pavuna*⁶, em que os vegetais vendidos em uma feira livre do subúrbio brigam entre si, ou *A Vaca*⁶, em que, através de uma letra na primeira pessoa, se acompanha as negociações para a compra de uma vaca. O sucesso desse disco assegurou à gravadora a viabilidade do pagode, o que seria ratificado nos anos a seguir.

Em 1986 e 1987 os principais artistas do movimento chegaram ao topo das paradas de sucesso e tornaram-se conhecidos nacionalmente. O Plano Cruzado e a expansão das vendas da indústria fonográfica como um todo deram um impulso a mais para o movimento que surgia com força. A principal diferença entre, de um lado, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Jovelina Pérola Negra, junto com os outros artistas do pagode que apareceram neste momento e, de outro lado, os cantores de samba que já tinham sucesso anteriormente – como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Agepê e Paulinho da Viola – era a relação com a indústria, já que estes artistas eram projetados dentro do contexto da MPB e da fabricação de ídolos, enquanto os pagodeiros, seus elementos musicais e simbólicos eram apresentados de maneira mais próxima à de sua veiculação nos pagodes informais ao vivo.

Após dois anos de grande sucesso, em que os pagodeiros invadiram os canais de comunicação, venderam milhões de cópias de seus discos, fizeram centenas de shows e se tornaram conhecidos nacionalmente, começou o declínio da popularidade dos músicos, ao mesmo tempo em que uma vertente mais “romântica” do pagode e outros estilos assemelhados cresciam como itens preferidos do público. Na esteira do exemplo do pagode, que atingira grande su-

cesso comercial, alguns grupos começaram a lançar novidades aparentadas com os sambas do movimento, mas com características mais híbridas. O grupo Raça Negra talvez tenha sido o que mais tipicamente caracterizou essa nova vertente, que estava destinada a tomar o lugar dos pagodeiros “de raiz”. Em 1990, Raça Negra aparecia com um perfil romântico – contrastante com o do disco *Raça Brasileira* – que misturava elementos de baladas *pop* internacionais, música sertaneja e ritmos de samba (Raça Negra, 1990). Além disso, Raça Negra usava bateria, baixo elétrico, saxofones e sintetizadores, fugindo ao padrão “fundo de quintal” estabelecido anteriormente, apresentando também canções com poucas características da tradição do samba e alguns *covers* de sucessos de *rock/pop* e de música sertaneja. A partir desse momento, o “novo” pagode iria se tornar um novo modelo, mais “profissional” e melhor adaptado do que seu predecessor ao ambiente mediático, o que se confirmou com números de vendas muito superiores aos já satisfatórios números do pagode de 1986–87.

A partir de 1995, o pagode “original” (começando então a ser chamado “pagode raiz”) voltou a ter lugar de destaque – retomada esta que tem como marco o disco *Samba pras Moças*, de Zeca Pagodinho (1995) –, agora no contexto de uma retomada dos fundamentos da tradição do samba. Nesse momento, a nova geração de músicos de pagode mantinha uma forte ligação com a tradição anterior, mas já impunha valores novos e diferentes ao seu estilo.

O momento transitório do aparecimento do pagode

Ao olharmos mais de perto o ambiente não-profissional do pagode nos anos setenta e início dos anos oitenta, verificamos tratar-se de um contexto definido por sua informalidade: não há cobrança na entrada, não há normas impositivas de comportamento ou vestuário, o espaço é aberto, não há um plano predefinido para o programa musical, aceita-se que músicos novos e inexperientes também apresentem suas composições, os estilos musicais muitas vezes são semi-improvisados, não há uma estrutura comercial estável para a venda de comida e bebida, não há limites temporais fixos e não há regras que excluam a participação de qualquer pessoa. É verdade que, quanto à música, o samba é o

centro das atividades, e outros estilos não encontram tanta receptividade, mas, nas outras áreas, a tolerância é a pedra de toque. A divulgação normalmente é restrita às relações pessoais, sem utilização de meios públicos de comunicação, sejam eles eletrônicos ou não. Isto é, os pagodes tornavam-se conhecidos porque os participantes contavam às pessoas de seu círculo, sobre este ou aquele lugar onde eles estiveram, e que consideravam uma boa diversão. Além disso, os sambistas preferiam os pagodes porque lá eles tinham mais liberdade para mostrar seus talentos do que na maioria dos outros ambientes musicais – especialmente nas escolas de samba. O objetivo era divertir-se e apresentar-se sem barreiras, cantar, dançar, descontraí-los e encontrar pessoas. No conjunto, o que se observava possuía as características de uma prática informal desenvolvendo-se por conta própria, sem pressões externas significativas. Em suma, caracterizava-se um fazer musical tipicamente *autêntico*.

Entretanto, essa maneira de “pagodear” rapidamente se fundiu com outros valores. Ao ser disseminada para uma platéia mais ampla pela indústria do disco e pelos meios de comunicação de massa, atingindo um público muito além dos contextos locais, a música, inicialmente, mudou muito pouco, porém ficou evidente a existência de uma fratura interna na cultura do pagode. Visões de mundo diferentes se encontraram em torno da mesma prática, na medida da expansão quantitativa e qualitativa dos grupos envolvidos e dos locais de prática dos pagodes. Reuniões estabelecidas a partir de relações de vizinhança e parentesco começaram a receber pessoas de fora, a tal ponto que os valores desses *outsiders* também começaram a ser representados pelo conjunto do grupo. Algumas demandas típicas de práticas urbanas em crescimento passaram a ser sentidas, e, lentamente, alguns dispositivos profissionais foram encontrando seu lugar nos pagodes. Pequenas iniciativas comerciais começaram a lucrar com o pagode, ao mesmo tempo em que algumas modificações importantes despontavam também na esfera musical. Nesse caso, uma mudança fundamental foi decorrente da necessidade de amplificação eletrônica para dar conta da ampliação do público, medida esta que, ao longo do tempo, e combinada com outros passos na mesma direção, levou o pagode ao limite que separa uma prática “popular” de um produto de consumo. Coerentemente, o surgimento do “novo” pagode dos anos noventa foi uma resposta – de sucesso, sob o ponto de vista comercial – ao direcionamento da prática anterior para a profissionalização. Todavia, as reuniões, festas e apresentações – os pago-

des – adquiriram eles mesmos um perfil complexo, assimilando alguns dos valores de profissionalismo à competência estilística de suas manifestações.

Pode-se interpretar o sucesso dos discos de pagode em 1986 e nos anos seguintes como um importante evento, mas também se deve vê-lo como sintomático de um momento transitório para uma nova configuração da cena musical brasileira.

De fato, o pagode, a *música sertaneja* e a *axé-music* se solidificaram como produtos musicais em nível nacional no momento pivô em que o mercado musical brasileiro começou a visar diretamente às classes inferiores da pirâmide socioeconômica e aos gostos “populares”. O resultado foi uma dominância ainda mais acentuada dos produtos brasileiros nesse mercado, incluindo o pagode e outros gêneros associados. A *competência* musical do pagode assimilou os valores de significação relativos a essa transição, e a importância do pagode nesse momento se deveu, em parte ao menos, ao caráter *ambivalente* de seus signos. Portanto, embora a tradição do samba já tivesse um longo processo precedente de legitimação, o valor simbólico da mudança ocorrida no contexto do mercado de massas não deve ser subestimado.

Antes do período de transição dos anos oitenta, ainda havia uma clara polarização, no contexto da cultura mediática, entre áreas exclusivas do fazer musical: o “popular” e o “oficial”. O carnaval, o samba e alguns poucos outros estilos preenchiam o espaço da separação, mas o grau de influência dessas práticas era sempre estabelecido contra o fundo de uma estrutura social conservadora e rígida. Assim, o samba e suas práticas eram importantes simbolicamente, mas, ao mesmo tempo, eram relegados a momentos, locais e grupos específicos. Com a nova situação da transmissão de música brasileira a partir dos anos oitenta, a preferência por estilos baseados em gêneros “populares” implicava também uma relação direta do significado das músicas do pagode com seu valor como um produto de consumo, uma mercadoria. Esse valor enfraquecia o caráter exclusivo ou exclusivista da oposição que funcionava antes entre as categorias “popular” e “oficial”, uma vez que é homogeneizador e não distingue classe ou procedência. Com a difusão da aceitação dos estilos populares, somente algumas práticas musicais muito específicas continuaram marcadas pela exclusividade (por exemplo, rituais de jongo no pólo “popular”, e música erudita “contemporânea” no pólo “oficial”).

Embora pelo ano 2000 a música do pagode mostrasse sinais de "contaminação" pela nova situação da indústria fonográfica, seu traço mais característico continuava sendo a capacidade totalizadora dos seus signos; isto é, os significados ligados ao caráter transitório do momento de irrupção do pagode ainda não haviam sido completamente apagados. Nos anos oitenta, a competência cultural do mercado de massa ao qual o pagode tinha-se incorporado ainda estava incerta quanto a seus valores centrais, já que a separação excludente já não era mais válida, porque não era capaz de lidar com as demandas expressivas do público em geral de uma forma em que às suas práticas fosse atribuído um valor positivo (isto é, que elas fossem legitimadas). Quando o valor como mercadoria surgiu como a solução abrangente e totalizadora, permaneceu contudo alguma controvérsia no plano dos significados sociais. Nesse "vácuo ideológico", não havia bases estáveis para interpretações assertivas sobre os significados gerados pelos pagodes. O sistema da cultura eletrônica e de massa tinha que confrontar e incorporar as significações ambivalentes – contraditórias e heterogêneas para aquele sistema – dos signos do pagode, e tinha que aceitar estruturas novas, com as quais aquele campo cultural, embora amplo, tinha tido contato somente parcial. Nesse momento de transição, a única possibilidade era tratar a *competência* musical do pagode como um campo de significação aberto e inclusivo. Dessa forma, os planos da estrutura social afetados por esse estilo eram variados em medida proporcional às possibilidades de arranjo entre os níveis de organização e significação da música. Por essa variedade, a cultura mediática assemelhava-se a um "mundo inacabado, com grande relativização das classes sociais", como na sociedade do final da Idade Média e da Renascença referida na obra de François Rabelais, segundo Bakhtin (1965).

O impacto do pagode na cultura musical nacional foi consequência de uma estrutura de significados mais profunda e duradoura, o que quer dizer que as relações intertextuais e "carnavalescas" do pagode eram similares a outras encontradas em um contexto já existente. No momento em que determinadas condições de vários tipos convergiram para possibilitar o crescimento de um estilo sintético capaz de dar voz aos valores subjacentes que estavam à espera de expressão, o movimento de pagodeiros invadiu o espaço público. Sob esse ângulo, a ambivalência não deve ser interpretada à luz de determinados desenvolvimentos do campo de produção de massa, que ocorreriam a seguir (como a estratificação em faixas específicas de consumo), mas sim como uma criação

efetiva e uma consequência natural de todo um complexo de práticas envolvendo relações históricas, geográficas, simbólicas, econômicas, estruturais e ideológicas. A competência “carnavalesca” do pagode tem uma coerência própria, que não é derivada de determinações simbólicas excludentes que tinham maior proeminência antes da irrupção daquele estilo, e que tornaram a surgir como determinações impositivas no final dos anos noventa.

Quando olhamos o resultado dos eventos em torno da explosão do pagode em 1986 e 1987, encontramos cifras monetárias e um grau de exposição pública extraordinários em relação a momentos anteriores na história do samba. Os processos por detrás desses eventos revelam traços recorrentes nos dois planos em que o pagode se desenvolveu: a indústria fonográfica e o fazer musical com base local. O pagode conseguiu encontrar, ou forjar, uma interseção entre esses pólos, os quais vinham mantendo contato já havia algum tempo, mas que não haviam conseguido solidificar nem estabilizar suas ligações.

Os elementos musicais e a oposição local/trans-local

A Figura 1 mostra elementos musicais do pagode sendo associados aos pólos “local” ou “trans-local”.

Figura 1. Oposição local/trans-local: elementos musicais

LOCAL	TRANS-LOCAL
Grupo instrumental: percussão	Grupo instrumental: cordas (cavaquinho, violão, etc.) e sopros
Ritmo: sincopação	Ritmo: Ø
Harmonia [1]: Ø	Harmonia [1]: Tonal
Harmonia [2]: Cromatismo	Harmonia [2]: Ø
Timbre vocal: áspero e nasal	Timbre vocal: “limpo”
Ritmo da linha vocal: elementos da prosódia	Ritmo da linha vocal: elementos de modelos gravados
Voz + instrumentos: holismo e indiferenciação	Voz ? instrumentos: oposição e fragmentação
Estruturas polirrítmicas: níveis independentes	Eixos rítmicos monolíticos: níveis interdependentes
Improvisação baseada em unidades formulaicas	Repetição de textos
Participação (inclusividade)	Especialização (exclusividade)
Presença: engajamento	Ausência: desengajamento e função referencial

Os elementos são mostrados em oposições binárias, de tal maneira que cada oposição se refere a unidades do mesmo tipo. Com essa figura, pode-se ver que a estrutura das músicas do pagode, em geral, não é monolítica. A figura também ajuda a mostrar como, a partir da mesma música, podem-se desenvolver várias interpretações diferentes. Por exemplo, em uma leitura sincrônica, abordam-se as diferentes unidades sob um ou outro extremo, enquanto em uma leitura diacrônica (quer dizer, ao longo do tempo), pode-se mudar constantemente de um pólo ao outro.

O primeiro item da lista é o conjunto instrumental, que é responsável pelo timbre – elemento básico de qualquer música. No caso, estou opondo a percussão aos instrumentos melódicos, sendo ambos intrínsecos à tradição do samba. Historicamente, a percussão no samba está ligada à influência africana na cultura brasileira, especialmente na forma de rituais, festas e danças. Os instrumentos melódicos, ao contrário, são derivados principalmente de tradições européias como os gêneros de salão luso-ibéricos, o teatro musical e a música militar.

O segundo item é o ritmo, que aqui opõe uma sincopação *marcada* a elementos menos idiossincráticos do samba. Essa dicotomia é muito importante e produtiva no nível interno de cada música, mas tem também outras ramificações, já que a tradição da prática nos pagodes inclui regras de performance que ditam, até certo ponto, a ordem em que as músicas devem ser tocadas ou em que devem se alternar. As músicas mais sincopadas tendem a ser contrabalançadas por outras, menos sincopadas, as quais também têm lugar nas seqüências de sambas graças à natureza essencialmente híbrida da cultura do samba.

Apresento a estrutura harmônica através de duas dicotomias. Na primeira, a harmonia tonal aparece como um elemento *marcado*, em contraste com uma leitura *não marcada* do estilo harmônico. No contexto local, as estruturas harmônicas do samba são vistas como “naturais”, isto é, elas não projetam qualquer significado específico. Em oposição, a harmonia tonal pode ser vista como uma afirmação sobre a inclusão do samba em um amplo “sistema tonal da canção urbana”. Nesse sentido, a harmonia acaba por significar, sim, algo que poderia ser descrito, genericamente, como “urbanidade”, por exemplo.

Há, contudo, ao menos uma outra leitura possível dos processos harmônicos

do pagode. Durante o desenvolvimento do samba, alguns compositores (como tipicamente Nélson Cavaquinho e Cartola) acabaram-se inclinando a usar harmonias e melodias “elaboradas”, o que deu origem à produção de vários “clássicos” do repertório do samba, que também foram, até certo ponto, incorporados ao movimento do pagode, e que exibiam como uma das principais características os elementos cromáticos. Nesse caso, a harmonia torna-se um elemento *marcado*, uma vez que aquelas músicas tornaram-se representativas do próprio samba e, por extensão, de suas comunidades. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que as músicas utilizavam estruturas de origem externa, os membros das comunidades locais assimilaram as técnicas daqueles compositores como parte de seu próprio legado comunitário. É sob essa perspectiva que a oposição entre cromático (marcado) e não-cromático ($\emptyset$) surge como relação pertinente. Quando o pagode “raiz” voltou a fazer sucesso a partir de 1995, esse estilo “sofisticado” de harmonias foi retomado de maneira mais incisiva, o que estava adequado com a situação do movimento, já mais do que um rótulo, ele próprio tornado uma tradição, e os artistas lançaram mão de “clássicos cromáticos do samba” que ratificavam a ligação com uma outra tradição, mais antiga e ampla, na qual aquela se inseria. Alguns exemplos de músicas com essas características foram as gravações de *Rugas*, de Nélson Cavaquinho, por Zeca Pagodinho⁷, e de *Amor Proibido*, de Cartola, pelo Fundo de Quintal⁸. Por outro lado, a influência do “novo” pagode também levou alguns compositores a preferirem, em determinadas músicas, estruturas harmônicas tidas como “difíceis” no contexto do pagode, a fim de evidenciarem sua distância do novo estilo.

A seguir, a Figura 1 aborda o timbre vocal. Aqui estou comparando tradições de canto diferenciadas: uma, mais áspera e nasal; a outra, mais comedida e “limpa”. Com relação a este elemento, pode-se associar o resultado com os meios tecnológicos disponíveis em diferentes circunstâncias. Uma apresentação local tipicamente (ou idealmente) não faz uso de microfones ou de quaisquer outros equipamentos eletrônicos – prática esta que teve um momento de revitalização com os “pagodes de mesa” em bares e espaços públicos em torno do ano 2000. Ao contrário, o contexto “trans-local” supõe algum tipo de transmissão ou gravação eletrônica. Assim, os timbres diferentes podem ser consequência da necessidade, ou da falta de necessidade, de se aumentar o

volume da voz para que possa ser ouvida. Paralelamente, é preciso lembrar que há também modelos de performance vocal nos diferentes contextos, amplificados ou não, e esses modelos também funcionam como fontes sobre as quais se baseiam as interpretações, de forma que a relação causal apontada acima não é um fator exclusivo nem importa em uma resposta unívoca (por exemplo, os modelos de performance vocal em estúdios podem ser influenciados, entre outras coisas, por elementos estruturais relacionados com particularidades da língua inglesa, que tem uma história toda especial com o contexto da indústria fonográfica, especialmente da música popular).

No próximo tópico, o ritmo da linha vocal, procuro tratar da relação entre as palavras e os elementos musicais. No geral, as estruturas rítmicas da melodia são muito influenciadas pelos acentos da prosódia verbal. O timbre – isto é, os sons dos fonemas – também é importante, uma vez que timbre e dinâmica estão intimamente relacionados, especialmente no que toca aos momentos inicial e final de cada fonema. O pólo “trans-local”, ao contrário, baseia-se mais em modelos derivados de versões gravadas ou da mesma música, ou do estilo, ou de um modelo geral de músicas gravadas. Esses modelos evidenciam as articulações vocais típicas de arranjos de estúdio, por exemplo, e, em princípio, devem ser “neutros” com relação à língua em que a música é de fato executada.

Seguindo, o relacionamento entre a voz e o acompanhamento instrumental pode ser abordado sob duas perspectivas diferentes. No nível local, a voz e os instrumentos se unem e o resultado é um todo indiferenciado e holístico. Isso parece ser tão mais verdadeiro quanto mais nos lembramos de que o elemento mais característico do samba talvez seja a polirritmia associada à “politimbria”, as quais incluem os acentos melódicos, a sincopação e a sonoridade fonética. Sob essa ótica, a oposição entre a voz e os instrumentos deixa de ser pertinente. No outro pólo está a noção de melodia acompanhada, como está implícito na expressão “canção urbana”. Nesse caso, a voz e os instrumentos se opõem, e o todo holístico torna-se fragmentado e estratificado.

Uma outra versão dessa oposição coloca em contraste as estruturas polirrítmicas e as estruturas monorrítmicas. As primeiras estão associadas com as tradições locais e consistem em níveis independentes, nos quais são usados vários instrumentos, e cada nível desenvolve seu próprio perfil rítmico e tímbrico. Contudo, todas as linhas rítmicas estão subordinadas à formação do conjunto.

As estruturas monorrítmicas, por seu turno, estão associadas com o universo “trans-local”, e seus níveis têm uma relação de dependência com um ritmo fundamental, o qual governa todos os sub-níveis e é reforçado por eles. Vários sambas são estruturados de maneira que seções mais polirrítmicas tendem a ser balanceadas por outras, mais monorrítmicas.

O próximo item na figura se refere à dicotomia entre a improvisação baseada em unidades formulaicas e a baseada na repetição de textos. No nível local, vários pagodes usam estrofes “improvisadas” que passam de um cantor para outro, com um refrão cantado junto pelos dois cantores. A base para a improvisação é um repertório de formas verbais e musicais, e essas formas são combinadas segundo um processo complexo. O pólo trans-local, em contraste, enfatiza a repetição de textos anteriores, especialmente de gravações e seqüências de apresentações. Nesse caso, é o produto fabricado previamente que toma o lugar de destaque, de maneira que qualquer performance desse produto deveria ser tão mais próxima do original quanto possível. Hoje, na maior parte das apresentações de samba pode-se perceber a influência recorrente de fontes estáveis para a performance, quer dizer, gravações – mesmo em contextos nos quais a “autenticidade” é um valor de peso, e nos quais a “fidelidade” a uma gravação anterior não é nem possível, nem desejável.

A oposição entre o local e o trans-local também é importante para caracterizar as atitudes e o valor da participação contra a especialização. A primeira traz implícita uma atitude inclusiva, que permite a qualquer pessoa fazer parte do grupo, e a qualquer elemento externo ser utilizado e, eventualmente, integrado ao sistema. Apesar de que no mundo do samba as pessoas desempenham papéis claramente diferenciados, esse universo também funciona como uma grande comunidade, em que todos são importantes e todos têm sua função⁹. Em contraste, o melhor exemplo de especialização é a produção de gravações de pagodes. Nesse caso, cada especialista – compositores, cantores, instrumentistas, arranjadores, produtores, diretores executivos, empresários de artistas (agentes), equipes de palco e secretários, técnicos de estúdio, “marqueteiros”, secretários de imprensa, seguranças e, finalmente, o público/consumidor – é responsável somente por sua parte na “linha de produção” do disco. A especialização expressa uma atitude de exclusividade e de exclusão de participantes externos, e de quaisquer elementos que não se encaixem em

um modelo preconcebido.

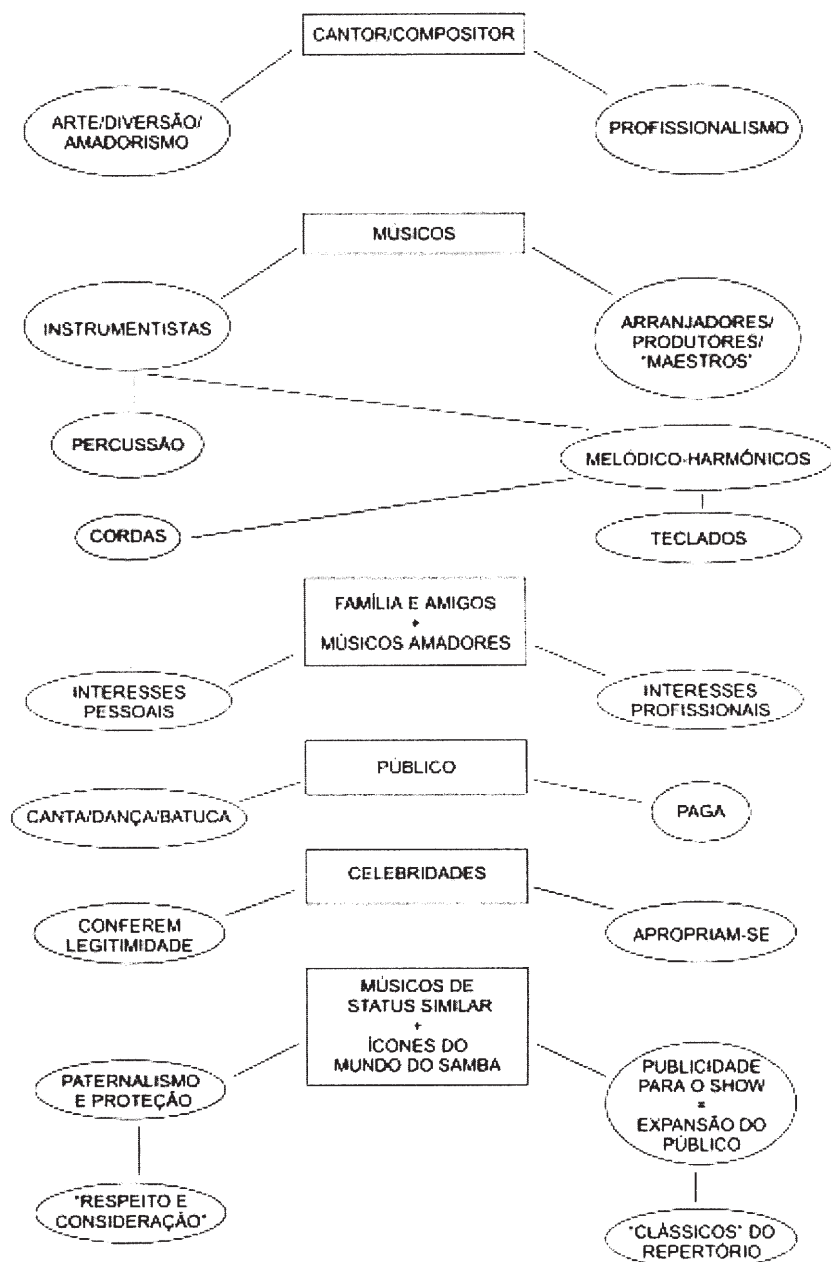
Enfim, o nível local supõe a *presença*, no sentido de um engajamento na comunicação. O nível local enfatiza o processo de enunciação através do uso de estruturas musicais que permitem aos indivíduos se expressarem como sujeitos musicais¹⁰. Nesse nível, a música/mensagem é um enunciado que descreve quem é quem em relação à própria música. No outro pólo, o nível trans-local expressa a *ausência*. Ali, os sujeitos são desengajados da mensagem, e o simbolismo musical passa a se basear prioritariamente na função referencial¹¹. Em outras palavras, no nível trans-local a música só pode reiterar o que já sabemos sobre a tradição local, da forma como ela fora definida através de outra prática musical anterior ou através de alguma forma de metalinguagem.

Concluindo a análise exposta na Figura 1, o poder de significação dos pagodes é derivado do equilíbrio e da complementaridade entre os extremos representados pelos pólos local e trans-local. A oposição é constitutiva e fundamental para a competência do estilo.

Os papéis individuais e a oposição local/trans-local

Nesse ponto, passo a abordar os papéis assumidos pelas pessoas que participam do pagode, dos pagodes e da comunidade do mundo do samba. A Figura 2 mostra um arranjo estrutural de alguns desses papéis. Cada categoria é tomada em termos de dois valores opostos, de forma que estas subdivisões vão definindo os significados no contexto do sistema geral.

Figura 2. Oposição local/trans-local: papéis individuais



A categoria que representa os cantores principais e os compositores articula-se sobre a oposição do pólo definido por arte/diversão/amadorismo com o pólo do profissionalismo. A maioria dos cantores de pagode e dos pagodeiros em geral começou em ambientes não-profissionais, onde eles entraram em contato com o pagode, acharam-no uma expressão artística atraente, interessaram-se pelo pagode como diversão ou como uma prática para seu tempo de lazer e começaram a cantar, tocar e compor como amadores. Essa é uma caracterização geral que vale tanto para as estrelas do pagode quanto para os pagodeiros completamente desconhecidos. Contudo, a possibilidade de se atingir o grau de profissional é muito sedutora para muitos destes últimos, e essa possibilidade inspira muito do que acontece em performances ao vivo, mesmo as "informais". Em contrapartida, os pagodeiros profissionais de sucesso também gostam de exibir em público seu envolvimento pessoal com contextos não-profissionais. Há um equilíbrio entre o lucro e as vantagens materiais que podem ser obtidos com o pagode e o prazer que ele proporciona.

O papel dos músicos também pode ser organizado segundo a oposição local/trans-local. Em uma divisão de primeiro nível, os instrumentistas se posicionam contra os músicos responsáveis por aspectos mais gerais da performance, como os arranjadores, os produtores musicais e os regentes, todos designados sob o termo genérico "maestro" (expressão usada pelos próprios pagodeiros). Os instrumentistas, por sua vez, podem ser subdivididos em percussionistas, de um lado, e os responsáveis pelos instrumentos melódico-harmônicos, de outro lado. Essa distinção representa uma diferença musical, mas também de status e formação, já que é comum que todos os pagodeiros saibam tocar algum tipo de percussão, mas nem todos sabem tocar instrumentos melódicos. Os músicos de instrumentos de cordas formam um grupo especializado dentro da comunidade de pagodeiros, enquanto os tecladistas formam uma classe ainda mais diferenciada. Até há pouco tempo, a maior parte dos grupos de pagode ainda relutavam em usar teclados em apresentações ao vivo, e mesmo hoje os tecladistas geralmente são contratados como free-lancers, não sendo incorporados à formação "oficial" do grupo. A oposição cordas/teclados é pertinente e efetiva no contexto geral do pagode.

Além dos músicos, outras categorias de pessoas também participam das performances. Esse conjunto inclui os parentes e amigos dos músicos e também os músicos amadores que querem se aproximar dos profissionais de su-

