

# O subúrbio feliz do pagode carioca\*

The happy suburb of 'pagode carioca'

El suburbio feliz del 'pagode carioca'

DOI: 10.1590/1809-5844201526

Felipe da Costa Trotta

Luciana Xavier de Oliveira

(Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói – RJ, Brasil)

## Resumo

O samba e o pagode são práticas musicais que abordam de forma recorrente a ideia de felicidade. Por meio da batida do pandeiro e dos instrumentos que moldam sua sonoridade característica, o imaginário de certa cultura popular valoriza o modo de ser dos setores populares por meio de uma narrativa de alegria, de encontros comunitários e de felicidade. A partir de uma pesquisa bibliográfica e da análise de repertório relacionada ao que podemos classificar como “pagode carioca”, estilo de samba hegemônico que ganha ampla circulação cultural desde meados da década de 1990, tentamos compreender como essa produção musical contemporânea consolida a construção e reafirmação de um estereótipo “popular”, ligado à valorização de determinados espaços geográficos periféricos (o morro, a favela, o subúrbio) e a um projeto de felicidade das classes populares.

**Palavras chave:** Música popular. Cultura popular. Samba. Pagode. Felicidade.

## Abstract

*Samba* and *pagode* are musical practices that deal frequently with the idea of happiness. Through the tambourine beat and other instruments that shape its characteristic sound, the imagination of a certain popular culture evokes in a positive way the lifestyle of popular classes, through a narrative of joy, community meetings and happiness. From a bibliographical research and an analysis of repertory related to what we classify as *pagode carioca*, a hegemonic samba style

---

\* Versão revista e ampliada daquela apresentada no GP Comunicação, Música e Entretenimento do Intercom 2014, em Foz do Iguaçu.

that achieved a high cultural circulation in music market since the mid-1990s, we try to understand how this contemporary musical production consolidates the construction and reaffirmation of a “popular” stereotype, linked to the valuation of certain peripheral geographical areas (the hill, the slum suburb) and to a project of happiness of the popular classes.

**Keywords:** Popular music. Popular culture. *Samba. Pagode.* Happiness.

## Resumen

La *samba* y la *pagoda* son prácticas musicales que abordan de manera recurrente la idea de felicidad. A través del ritmo de la pandereta y de otros instrumentos que dan forma a su sonido característico, la imaginación de cierta cultura popular valora la forma de ser de la gente común, a través de una narrativa de la alegría, reuniones de la comunidad y la felicidad. A partir de una investigación bibliográfica y de un análisis de repertorio relacionado con lo que clasificamos como *pagode carioca* un estilo de samba hegemónico que gana amplio movimiento cultural desde mediados de la década de 1990, tratamos de entender cómo esta producción musical contemporánea consolida la construcción y reafirmación de un estereotipo “popular”, que se adjunta a la valoración de determinadas zonas geográficas periféricas (la villa, la favela, el suburbio) e de un proyecto de felicidad de las clases populares.

**Palabras clave:** Música popular. Cultura popular. *Samba. Pagode.* Felicidad.

## 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).

Nosso objetivo aqui é construir um contraponto a esse argumento, percorrendo narrativas musicais por meio 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. Como metodologia básica,

além da pesquisa bibliográfica, empreendemos uma análise de repertório musical, que também inclui a coleta de informações encontradas em gravações musicais, shows e performances de artistas em diferentes veículos de Comunicação, entrevistas e matérias publicadas em jornais, revistas e sites.

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, 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 termo “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 por meio de estereótipos que são reconhecidos ou reconhecíveis como marcadores de 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.

Algumas dessas narrativas se materializam numa conexão geográfica, desenvolvendo narrativas sobre bairros e espaços que funcionam como *lugares* do popular. No caso específico do Rio de Janeiro, berço nacional do samba midiaticizado, os debates sobre “morros” e “subúrbio” agregam forte carga emotiva de valorização da felicidade. O que estamos chamando aqui de “pagode carioca” – grupos de artistas que atuam no mercado desde a década de 1970 desligados dos espaços institucionalizados das Escolas de Samba (apesar de alguns terem fortes ligações afetivas com as agremiações) – pode ser considerado um estilo de samba que com grande recorrência constrói a ideia do popular festivo. Seu repertório narra o universo popular através de uma perspectiva francamente otimista, enaltecendo lugares, vínculos comunitários e ideias relacionadas a um modo de vida próprio. O humor, a ironia, a descontração, os vínculos étnicos e sociais são temperos de uma vida localizada na base da pirâmide social, mas ainda assim, alegre e feliz.

### **Samba, pagode, 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, de certa forma, se inicia ainda durante a década de 1920 com as transformações do samba que produziram sua invenção como música nacional (VIANNA, 1995, SANDRONI, 2001). De maneira nem sempre explícita, o samba tem sido desde então porta-voz de um grupo social que vive à margem geográfica e simbólica da sociedade “oficial”, funcionando como vetor de valorização dos habitantes dessas áreas e de suas práticas culturais. Majoritariamente formada por negros, os moradores de áreas periféricas da urbe encontraram no repertório do samba um manancial de ideias e pensamentos que processaram continuamente o pertencimento social e político desse amplo conjunto populacional. Canções e imaginários de valorização do “morro” produziram no repertório do samba um conjunto de ideias

e narrativas sobre o estilo de vida “popular”, conferindo ao mesmo tempo uma valorização simbólica desses espaços e, em certos casos, crítica e tensionamento das condições de exclusão e segregação produzida pela hierarquia social. Emblemática na afirmação deste momento, a canção *Alegria* (Assis Valente e Durval Maia) afirmava que a própria invenção do samba e da “batucada” foi uma ação social que tinha o objetivo de produzir alegria e “salvar o prazer”<sup>1</sup>.

Assumindo os riscos de uma simplificação exagerada, podemos possivelmente afirmar que até a década de 1960 as Escolas de Samba funcionaram como núcleos agregadores da prática do samba, nos quais 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.

Durante as décadas de 1960 e 1970, 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

---

<sup>1</sup> A letra completa da gravação de Orlando Silva em 1937 é a seguinte: “Alegria/ Pra dançar a batucada/ As morenas vão sambar/ Quem samba tem alegria/ Minha gente era triste e amargurada/ Inventou a batucada/ Pra deixar de padecer/ Salve o prazer, salve o prazer!// Da tristeza não quero saber/ A tristeza me faz padecer/ Vou deixar a cruel nostalgia/ Vou fazer batucada/ De noite e dia, vou cantar!// Esperando a felicidade para ver se eu vou melhorar/ Vou cantando sentindo alegria/ Para a Humanidade não me ver chorar”. É interessante observar nesta canção que a narrativa “alegre” sugerida pela letra se afasta da ideia de “felicidade”, que só poderia ser alcançada quando o cantor-narrador “melhorar”. A própria ideia de que a felicidade é uma meta atingida individualmente pela conquista de uma posição social mais favorável confirma que o projeto da felicidade não é exclusivo das camadas médias, mas atravessa todo o conjunto da sociedade há algumas décadas. O contraponto propriamente “popular”, talvez, vá ocorrer na valorização da “alegria” (parcela de felicidade capaz de ser evocada pelo samba), essencialmente coletiva e performatizada por um grupo de pertencimento, a “minha gente”.

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. Ao mesmo tempo, o samba perde espaço no mercado fonográfico e passa a se entrenchear no imaginário cultural como vetor de resistência popular contra a consolidação de uma nova fase da indústria da cultura no Brasil (ORTIZ, 2001).

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. 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 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.

O que nos interessa nesse processo é o surgimento gradativo de novas classificações de samba, que aos poucos buscam deslocar certas práticas sambistas do universo simbólico das Escolas de Samba cariocas, detentoras à época, de uma parcial legitimidade pela salvaguarda da “tradição” do gênero. A consequência desse deslocamento é que diversas iniciativas de práticas de samba fora do aval legitimador das Escolas passam a adotar apelidos ou categorias acessórias para veicular no mercado musical um trabalho de samba. De certa forma, a “bossa nova” de João Gilberto, o “samba esquema novo” de Jorge Benjor e o “pagode” do Cacique

de Ramos são respostas (estética e simbolicamente distintas, é bom frisar) a esse deslocamento.

No caso específico da classificação “pagode”, mais do que uma demarcação estética rígida, o vocábulo acentua as ideias de “espontaneidade” e “congraçamento festivo”, que sempre estiveram presentes no imaginário sambista. Porém, o novo termo reduz drasticamente a importância das noções de ancestralidade e tradição, bastante importantes na legitimação do samba a partir do final da década de 1950. Com isso, é possível dizer que abre-se caminho para outras estéticas sambistas, distantes dos morros romantizados da antiga capital federal.

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 (TROTTA, 2011).

Na virada para o século 21, 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”. Por meio desse rótulo, circula no mercado musical 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.

Esse universo contemporâneo do pagode continua fortemente associado simbolicamente à geografia do Rio de Janeiro, mas não através dos “morros” – topografia bastante específica de segregação social na urbe – mas pela ideia mais ampla e genérica de “subúrbio”. A noção carioca de subúrbio como espaço periférico, formado por bairros e comunidades de menor valor imobiliário e com habitantes de menor poder aquisitivo (ainda que isso seja uma simplificação) pode ser transportada para qualquer cidade, permitindo o surgimento de um samba contemporâneo que é apropriado por todo o país.

## O subúrbio do Rio: histórico e imaginário

Durante o Império e a República, até os anos 60, o Rio de Janeiro se manteve não só como capital política, mas também como espaço privilegiado dos processos de miscigenação cultural, representando um modelo de identidade brasileira que se difundiu como o cerne da cultura nacional. A cidade era um polo de atração tanto das elites, com suas escolas, teatros, jornais e instituições do governo federal, quanto da massa de libertos do regime da escravidão, que viam a então capital como um local que poderia oferecer maiores possibilidades. Especialmente no final do século 19, a cidade teve um enorme crescimento, reunindo um conjunto de habitantes constituído por escravos, ex-escravos e trabalhadores com ocupação mal definida (OLIVEIRA, 2000, p.139), que eram os “excluídos” do Império. Estas populações constituíram diversas comunidades, concentrando-se basicamente no centro da cidade e arredores, especialmente nas ainda incipientes favelas, cortiços e morros do entorno. Nesses locais, o samba carioca começa a ser gestado tanto como movimento cultural da população de menor poder aquisitivo quanto como ponto de encontro entre intelectuais e jornalistas com compositores desses estratos.

O nascimento do samba marca o momento em que fronteiras entre brancos e negros, ricos e pobres, tradição e modernidade, cultura de elite e cultura popular são embaralhadas. O surgimento de novos padrões para a cultura urbana carioca tensionava noções de progresso e atraso, nacional e estrangeiro, autêntico e cooptado, gerando uma série de conflitos em torno das diferentes apreensões do popular na cidade. As festas populares e a música se tornam um meio condutor desta interpenetração.

Enquanto isso, os subúrbios (naquela época, basicamente, englobavam as regiões da Gamboa, Saúde, Penha, e proximidades) eram apresentados pela imprensa como locais marcados pela violência, vícios, ameaças à ordem e libidinosidades (OLIVEIRA, 2000, p.142), que caracterizariam os hábitos de uma população obrigada a se deslocar do centro da cidade pelo projeto urbanístico



europizante. Mas, para alguns intelectuais e escritores como Lima Barreto, ao contrário, o subúrbio era reduto da cultura popular, dos compositores de modinhas, das serestas de violão, dos cordões e ranchos carnavalescos, das rinhas de galo. Na visão desses pensadores, os subúrbios representariam o verdadeiro Brasil, no que teria de mais autêntico em termos de tradições, hábitos e costumes do povo.

Na nomenclatura antiga, o atual município do Rio de Janeiro era dividido em três zonas: a Urbana, que incluía o atual Centro da cidade, a Zona Sul e a região da Tijuca e arredores; a Suburbana, que incluía os bairros reunidos na chamada Zona Norte; e a Rural, depois denominada Zona Oeste, abrangendo toda a metade ocidental do município<sup>2</sup>. Na linguagem popular, essa região específica que reúne a Zona Norte, parte da Zona Oeste e parte da antiga Zona Urbana – Centro (especialmente a Tijuca e arredores) é chamada de “subúrbio”, em um sentido de “periferia”, assumindo algumas conotações pejorativas que possuem estreita relação com questões de classe e cor. Esta área, especificamente, congrega uma classe trabalhadora (que também pode estar subempregada ou desempregada), historicamente mal provida de serviços e opções de consumo. O subúrbio, assim, passou a ser visto como sinônimo de pobreza, inferioridade, atraso, a partir de uma ótica discriminatória.

Da mesma forma que a recente difusão do termo ‘urbano’, como sinônimo de cosmopolita e universal, é uma criação dos ‘modernos’ de hoje, a generalização da ideia de subúrbio como lugar carente, sem ordem nem conforto, habitado por pessoas pobres, sem educação ou refinamento, parece ser uma criação das antigas elites cariocas (LOPES, 2012, p.9).

Essa separação da cidade em diferentes zonas também tinha relação com a proximidade de cada área com o litoral. Os bairros mais próximos ao mar eram considerados os mais importantes

---

<sup>2</sup> Os bairros de Barra de Guaratiba, Barra da Tijuca, Grumari e Recreio dos Bandeirantes são pertencentes à Zona Oeste, mas por sua proximidade ao litoral, e por serem considerados bairros de elite por conta da história da sua ocupação recente, destoam dos demais bairros da região. Assim, na linguagem corrente e na imprensa, esses bairros passaram a ser incluídos na Zona Sul.

e valorizados, alocando, preferencialmente, as classes mais altas, prédios públicos e centros administrativos e financeiros. Segundo Lopes, a proposta de conectar o litoral das elites ao centro administrativo da cidade, especialmente durante a gestão do prefeito Francisco Pereira Passos (1902-1906), expulsou aos poucos a população mais pobre, que se dirigiu para as encostas dos morros ou para a periferia da cidade. Com a instalação de fábricas mais distantes do centro, e, posteriormente, com a construção da linha férrea, essa população começou a se concentrar ao longo da malha ferroviária. Assim, a expressão “subúrbio”, às vezes usada no plural, passou a denominar toda a região residencial e industrial constituída entre a Serra do Engenho Novo, o Morro do Telégrafo (na Mangueira) e o morro do Retiro (Maciço dos Coqueiros/Retiro, em Realengo), a partir das últimas décadas do século 19, ao longo das linhas férreas que corriam em direção ao interior (BERNARDES; SOARES, 1995, p.98).

Nos anos 1960, a paisagem suburbana assumia aspecto desordenado, com pouca infraestrutura e pouco acesso a serviços básicos, cada vez mais habitada por populações de baixo poder aquisitivo, que ainda dependia de longos deslocamentos, por meio do transporte ferroviário, para o centro e Zona Sul. A necessidade de fontes de consumo e serviços mais próximas acabou gerando subcentros comerciais em tradicionais polos suburbanos como Madureira, Méier, Tijuca, Bangu e Campo Grande. Para Fernandes (1996), a palavra subúrbio, na acepção mais moderna, não se referia, pois, à periferia da cidade, mas sim a esses bairros populares ferroviários e de intenso comércio, situados dentro do território da área urbana. Nesse período, o Rio passou por novas mudanças no espaço urbano. O governo Lacerda empreendeu projetos polêmicos como a remoção das favelas da zona sul e a construção de conjuntos populares nos subúrbios da zona oeste. Uma das marcas da urbanização do Rio de Janeiro são as muitas favelas nos morros localizados no coração da zona sul, e a desocupação dessas áreas nobres interessava ao capital imobiliário e à expansão da construção civil, favorecendo investimentos lucrativos e especulação. Havia também uma pressão por parte das classes

médias em nome de um “progresso” e “bem estar”, e a remoção de favelas se tornou demanda de ordem pública. O deslocamento da população foi acompanhado também por um alargamento da malha viária. A abertura de túneis (como o Santa Bárbara, ligando o bairro do Catumbi a Laranjeiras, e o túnel Rebouças, conectando o Rio Comprido à Lagoa), a construção de viadutos, e o aumento da oferta de transporte rodoviário contribuíram para uma ligação mais efetiva entre zonas norte e sul. “O rodoviarismo resultante do modelo desenvolvimentista adotado pelo país exigia vias expressas mais rápidas” (MOTTA, 2000, p.89).

O crescimento da área metropolitana carioca acabou sendo ocasionado, muito mais pela própria expansão dos subúrbios, e também da zona rural (que inclui desde Deodoro até Santa Cruz, passando por Campo dos Afonsos até Sepetiba), do que pela expansão da zona central. O que foi motivado pelo crescimento populacional, causado pelo intenso êxodo rural que, no século 20, contribuiu para o crescimento desordenado da população urbana e suburbana.

Hoje, a oposição Subúrbio *versus* Zona Sul é marcante e de domínio público para cariocas, demarcando um espaço que fica compreendido na parte norte da cidade e, principalmente, engloba os bairros cortados pelas linhas férreas da Central do Brasil e da Leopoldina. (SOUZA, 2003, p.98). Ao mesmo tempo, além de categoria geográfica, o subúrbio também é uma categoria social, sinônimo de pobreza, mau gosto, cafonice. Por outro lado, o subúrbio representaria a união do rural e do urbano na idealização de um lugar onde as relações pessoais, comunitárias e as tradições seriam mais fortes (SOUZA, 2003, p.99). Na definição de uma identidade suburbana, podem ser ressaltados atributos específicos como maior Comunicação interpessoal, mais solidariedade e mais proximidade nas relações de vizinhança e amizade. A vida social comunitária no subúrbio, pois, seria caracterizada hoje em dia por uma maior qualidade e intensidade das relações sociais. No lugar de estereótipos como ingenuidade, anacronismo, provincianismo, o subúrbio começa a ser percebido fonte de novas linguagens, estéticas, modas, e estratégias de sobrevivência, definindo outras

fronteiras para além da demarcação geográfica. Pode ser percebido também, enfim, como um lugar de gente feliz.

### 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. 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 por meio 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, ao nosso 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 com 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” que se transpõe dos bairros e morros e pode ser

relocalizada em qualquer espaço, transcendendo a geografia carioca. Um 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

FELIPE DA COSTA TROTTA  
LUCIANA XAVIER DE OLIVEIRA

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 banda 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 preenche 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” (TROTТА,



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 do século 21. 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 gostaríamos 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 por meio 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, cremos 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

BERNARDES, Lysia; SOARES, Maria Therezinha de Segadas. **Rio de Janeiro: cidade e região**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

BIRMAN, Joel. “Muitas felicidades?! O imperativo de ser feliz na contemporaneidade” In: **Ser feliz hoje**. João Freire Filho (org.). Rio de Janeiro: FGV, 2010. p.27-47.

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”. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.8 n.16, p.179-192, 1995.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **O rapto ideológico da categoria**

**subúrbio:** Rio de Janeiro (1858-1945). 1996. Dissertação (Mestrado). PPGG-UFRJ. Rio de Janeiro.

LOPES, Nei. **Dicionário da hinterlândia carioca:** antigos “subúrbio” e “zona rural”. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MOTTA, Marly Silva da. Guanabara, o estado-capital. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na história.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p.79-116.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na história.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p.139-150.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba (1917-1933).** Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. **A confraria da esquina.** O que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando: etnografia de um churrasco de esquina no subúrbio carioca. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2003, 128p.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras.** Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2011.

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

### **Felipe Trotta**

Doutor em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Foi vice-presidente da Seção Latinoamericana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL, 2010-2014) e editor da revista *E-Compós* (2009-2013). É autor dos livros *O samba e suas fronteiras* (UFRJ, 2011), *No Ceará não tem disso não* (Folio Digital, 2014) e co-organizador (com Martha Ulhoa e Cláudia Azevedo) da coletânea internacional *Made in Brazil: studies in popular music* (Routledge, 2015). Pesquisador do CNPq e Faperj. E-mail: [trotta.felipe@gmail.com](mailto:trotta.felipe@gmail.com)

### **Luciana Xavier de Oliveira**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, com estágio doutoral na Universidade Tulane, EUA. Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Desenvolve pesquisa sobre música popular e identidade afro-brasileira, sobretudo relacionada a bailes negros na cena carioca. Bolsista da Capes. E-mail: [luciana.ufba@gmail.com](mailto:luciana.ufba@gmail.com)

Recebido em: 16.03.2015

Aceito em: 07.07.2015