

A Sonoridade do “Pagode Carioca” de Originais do Samba e Mussum¹

Felipe da Costa TROTTA²

Caroline Dabela SILVA³

Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O grupo Originais do Samba teve intensa atuação no mercado musical das décadas de 1960 e 1970. A sonoridade desenvolvida pelo grupo, baseada no canto coletivo masculino e numa robusta malha percussiva moldou uma narrativa sobre o popular negro brasileiro “tipo exportação”. Essa sonoridade tem reaparecido nas práticas de samba do século 21, caracterizando uma síntese sonora e conceitual entre o pagode dos anos 1990 e o samba de raiz, que chamamos de “pagode carioca”. Neste trabalho, interpretamos a atuação pioneira do Originais do Samba na formatação dessa sonoridade, que materializada determinados estereótipos sobre o negro popular carioca e brasileiro.

Palavras-chave: música popular; samba; pagode carioca; sonoridade; Originais do Samba.

Introdução

Desde o início do século 21, o samba passou a ocupar espaços hegemônicos no mercado musical nacional. Esse processo, que se inicia com o sucesso dos grupos de pagode romântico dos anos 1990, é resultado de uma complexa articulação ideológica e sonora produzida a partir da tensão entre sambistas tradicionais (“de raiz”) e dos novos sambistas que surgiram no período (TROTTA 2011). Tal articulação produziu ao mesmo tempo uma enorme ampliação na diversidade estética e estilística do gênero e uma síntese sonora que atingiu a hegemonia do mercado de samba. Essa síntese, que estamos propondo chamar de “pagode carioca”, está baseada em um uso particular da percussão, no canto coletivo e na performance corporal dançante, festiva, alegre e bem-humorada. Trata-se de uma narrativa do popular negro descontraído, autêntico e espontâneo, reprocessada no mercado cultural de massa.

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

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

³ Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Estudos de Mídia UFF, email: dabela1@hotmail.com

Nesse texto iremos explorar a atuação pioneira do grupo de samba Originais do Samba e de seu líder, o humorista e sambista Mussum no processamento do perfil do pagode carioca. Ainda no início da década de 1960, os Originais desenvolveram uma sonoridade particular que obteve enorme sucesso comercial na década seguinte, emplacando recordes de vendas ano a ano. Em parte, essa projeção esteve relacionada à atuação de Mussum como humorista no célebre quarteto Os Trapalhões (que inicia seu programa na televisão em 1974). Porém, antes disso, os Originais já ocupavam lugar de destaque no cenário musical nacional, lançando discos de boa vendagem e acompanhando artistas de referência como Baden Powell, Elis Regina, Jair Rodrigues, Martinho da Vila e Elza Soares, entre outros. Entre 1969 e 1979 (com Mussum), lançaram 12 LPs, construindo uma carreira sólida que ainda durou mais 12 anos e 9 discos após a saída do humorista.

A sonoridade dos Originais serviu de inspiração para a construção de uma ideia de samba leve e descontraído, que será desenvolvida a partir da década de 1980 por artistas como o grupo Fundo de Quintal e Zeca Pagodinho, e chega ao século 21 como referência hegemônica de samba com boa projeção comercial. É o som do pagode carioca, amplificado para todo o Brasil pela inspiração do sexteto “original”.

Originais e o som popular tipo exportação

O grupo “Originais do Samba” foi fundado em 1965 como uma dissidência do grupo Os Morenos do Samba. Atuando na noite carioca no *cast* do empresário Carlos Machado desde o ano de 1960, o grupo começou a fazer sucesso acompanhando artistas em espetáculos musicais e teatrais nos palcos de teatros e boates do empresário no Rio de Janeiro e em São Paulo. A boate Fred’s e o Golden Room do Copacabana Palace foram os lugares principais de atuação do grupo durante o início de sua carreira, posteriormente se transferindo para a capital paulista e atuando no famoso Cassino Royale e na boate Blow up. De acordo com Juliano Bezerra, o biógrafo de Mussum, os Originais levavam para os palcos a alegria e espontaneidade das rodas de samba, numa performance que era baseada em dança, percussão e canto coletivo, com espaço para improvisos e recheada com muita simpatia. O impacto positivo de seu “som” alegre e descontraído junto ao público dos night clubs paulistas e cariocas fazia com que Machado agendasse cada vez mais participações do grupo em vários espaços, inclusive numa *tournee* pelo México, num espetáculo que ficou vários meses na capital mexicana. Formado por Mussum, à época ainda conhecido como

Carlinhos da Mangueira ou Carlinhos do reco-reco, Bidi (cuíca), Rubão (surdo), Bigode (pandeiro), Chiquinho (ganzá) e Lelei (tamborim), os Originais processaram uma sonoridade peculiar, forjando uma “mini escola de samba” nos palcos e, posteriormente, na televisão.



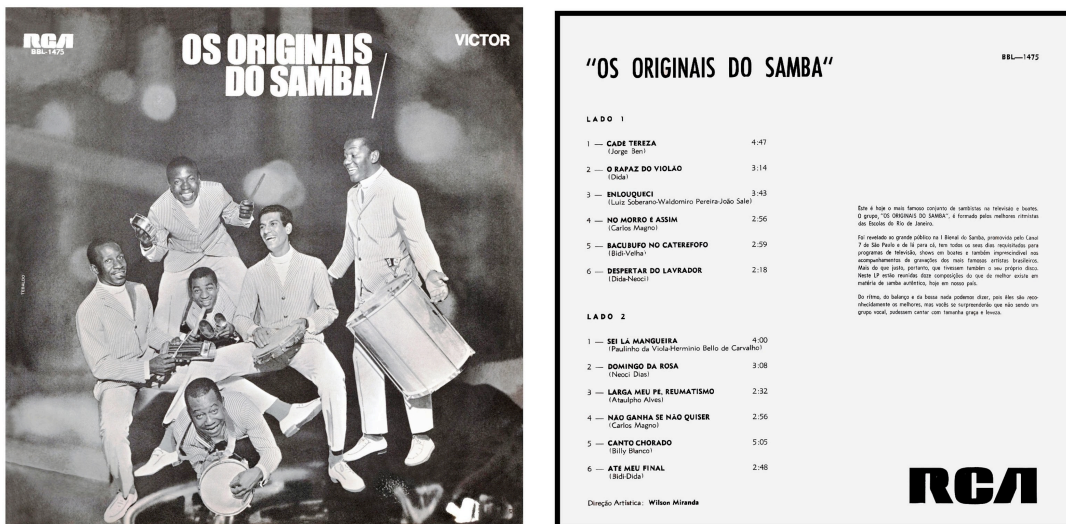
Foto: Armando Borges, 1972. Acervo CEDOC/FPA - Centro de Documentação - TV Cultura, Fundação Padre Anchieta (reproduzida na matéria “Mussum, o rei do reco-réquis”, Rádio Cultura. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/playlists/mussum-o-rei-do-reco-requis>. Acesso 12/06/2015)

Largos sorrisos, movimentos expressivos, passos virtuosos de coreografias de samba (inspirada nos mestres-salas) e um animado coro eram ingredientes de apresentações embaladas por uma batucada competente, que esteve à serviço do acompanhamento de artistas teatrais performáticos e cantores como Elza Soares, Márcia, Grande Otelo, Marília Pera. O teatro musical de Carlos Machado desenvolvia uma fórmula de samba “tipo exportação”, que agradava aos turistas e ao mesmo tempo servia para vender espetáculos por várias cidades do mundo. Esquetes cantadas, inspiradas nas chanchadas e no teatro de revista, eram complementadas com dançarinas sensuais, passistas, figurinos incrementados e muita animação. A sonoridade e a performance dos Originais eram ingrediente central nessa receita. Participaram como músicos de grandes sucessos da companhia de Machado como “O teu cabelo não nega” (1963), “Rio de 400 janeiros” (1965) e “Pussy pussy cats” (1966), desenvolvendo uma sonoridade particular.

No mesmo período, a televisão fixa-se com cada vez mais força como atividade de lazer doméstico e os programas musicais se multiplicam, com forte inspiração dos formatos radiofônicos e do teatro musicado. Ainda na segunda metade da década de 1960, Os Originais passam a atuar em programas da TV Tupi e em pouco tempo chegam ao circuito fonográfico, lançando seu primeiro LP em 1969⁴. A faixa de abertura do disco de estreia

⁴ A trajetória artística do grupo entre o teatro de Carlos Machado aos programas de TV e gravadoras está descrita com bastante riqueza na biografia de Mussum recém lançada pelo jornalista Juliano Barreto,

molda o que seria a sonoridade do grupo por toda sua trajetória. Gravada no mesmo ano no sexto disco de Jorge Ben e no *début* fonográfico dos Originais, “Cadê Teresa” (Jorge Ben) ganhou, nesse último, “uma roupagem mais alegre, ligeiramente acelerada e o violão de Jorge Ben foi acompanhado do convidativo vocal em uníssono dos seis integrantes, ganhando um irresistível laiá-laiá após o refrão” (BARRETO, 2014, p.115).



Capa e contracapa do disco de estreia de “Os Originais do Samba”. RCA Victor, 1969.

O biênio de 1968-1969 é particularmente significativo para o samba que, após ter buscado modernizações através de projetos como da bossa “nova” ou do esquema “novo” proposto pelo próprio Jorge Ben em 1963, voltava a ocupar espaços de destaque tanto na televisão quanto nos palcos e discos. Sérgio Porto e Lúcio Rangel organizaram em 1968 a I Bienal do Samba, pautando o gênero com destaque na programação televisiva. A canção “Lapinha” (Baden Powell e Paulo Cesar Pinheiro), interpretada por Elis Regina foi a grande vencedora acompanhada pela robusta batucada dos Originais do Samba. No período, estreavam em Long Play, além dos Originais, Martinho da Vila, Beth Carvalho e Paulinho da Viola, que ainda viria a produzir no ano seguinte o primeiro LP da Velha Guarda da Portela. No diversificado cenário musical do samba no período, a sonoridade dos Originais possuía uma peculiaridade bastante sedutora, que era exatamente a articulação entre uma certa dose de autenticidade somada a uma experiência de quase 10 anos em espetáculos musicais, ao carisma performático de seus integrantes e à força da batucada com canto coletivo espontâneo e expressivo. Essa receita foi elemento crucial na ambientação da canção “Lapinha” (Baden Powell), vencedora da I Bienal do Samba. A narrativa sonora e visual

intitulada *Mussum forévis* (Ed. LeYa, 2014). Diversas informações apresentadas neste artigo foram extraídas do referido livro.

dos Originais apontava para a alegria do popular negro carioca bem ambientado no mundo do *showbizz* e à vontade nos estúdios e palcos.

O período que vai de 1968 a meados da década de 1970 é de intensa atividade do grupo, acompanhando artistas de grande vulto no cenário nacional (com destaque para Jair Rodrigues, com quem o grupo dividiu palcos e tournées por todo o país e para o exterior) e, simultaneamente, lançando discos ano a ano com grande sucesso. Além de “Cadê Teresa”, canções como “É de lei” (Baden Powell e Paulo Cesar Pinheiro, 1970), “Do lado direito da Rua Direita” (Luis Carlos e Chiquinho, 1972), “Esperanças perdidas” (Adeílton Alves e Delcio Carvalho, 1972), “É preciso cantar” (Adeílton Alves e Delcio Carvalho, 1973) ou “Tragédia no fundo do mar” (Zeré e Ibrahim, 1974) ocuparam as listas das mais tocadas nas rádios e eram apresentadas em programas de televisão, ampliando ainda mais a circulação da banda.

O som dos Originais não era, contudo, unanimidade na imprensa. Diversos comentários ácidos condenavam o viés comercial do grupo, situando-o fora do universo mais tradicional do samba. Ary Vasconcelos criticou o disco de estreia do grupo acusando o produtor Wilson Miranda de “criar um híbrido de samba semiautêntico com iê-iê-iê” (O Globo, 12/03/1969). Na mesma linha, o radical crítico José Ramos Tinhorão, na época figura influente do jornalismo musical, descrevia de forma negativa a sonoridade “artificial” do conjunto. A busca por uma tradução das batucadas das escolas de samba para o ambiente do *showbizz* (teatro musicado, programas de televisão, shows, LPs, mais pedidas das rádios, etc.) era veementemente criticada pelo dogmático jornalista. Um exemplo:

Já o caso de Martinho da Vila, secundado pelo conjunto os Originais do Samba no LP *Samba dos Bons - Martinho da Vila e Os Originais do Samba* (RCA), é ainda mais lamentável. Numa contradição chocante com seu amadurecimento ideológico (...) o cantor-compositor transforma suas interpretações numa irritante sucessões de intervenções pessoais, todas no sentido de cria rum clima engraçado. E - o que já é dose para elefante - contando para isso com a ajuda em algumas faixas desse grupo de comerciante de ritmo popular intitulado os Originais do Samba, já há bastante tempo especialistas em variantes de batida centro-americana e outras cambalhotas de efeito. (Jornal do Brasil, 25/06/1974).

A crítica de Tinhorão, apesar de ignorar o indiscutível mérito do grupo, origina-se, porém, de uma percepção correta. De fato, a proposta sonora e artística dos Originais sempre foi processar uma estética vendável, que transportasse para palcos, telas e discos a espontaneidade festiva e animada do samba das escolas e das rodas de subúrbio. Sua estratégia de construir um samba “tipo exportação”, pavimentada no sucesso gestado nos palcos das companhias de Carlos Machado, se concretiza na indústria musical da década de

1970. Em seu terceiro LP, intitulado sugestivamente *Exportação*, a canção “Samba internacional” (Aloísio Figueiredo e Osvaldo Guilherme) afirma textualmente que “o samba tirou carta de turista, já é internacional”.

Essa opção estética representou para o grupo um lugar de menor respaldo na crítica musical da época e na historiografia sobre samba escrita desde então. As raras menções ao trabalho dos Originais o colocam como acompanhadores de artistas com mais reconhecimento estético como Elis Regina ou Jair Rodrigues, ou fazem referência a canções de sucesso do grupo sem maior destaque a seus músicos (ver SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 1998; NAPOLITANO, 2007; SEVERIANO 2008, NAVES, 2010). Por outro lado, a ideia de acionar um modelo sonoro de samba capaz de trafegar em ambientes distintos vai se revelar incrivelmente potente e gerar desdobramentos importantes no gênero. Parte substantiva do chamado “pagode dos anos 1980” (PEREIRA, 2003) vai se inspirar diretamente no som dos Originais para sedimentar um tipo de samba ao mesmo tempo espontâneo e comercialmente vitorioso, que anos depois retornará ao topo do mercado musical. Comércio e altas vendas produzem, sempre, críticas culturais essencialistas negativas, como as de Tinhorão e Vasconcelos, mas não impedem sua ampla circulação nem sua relevância estética.

Podemos supor também que a obliteração da importância histórica dos Originais tenha alguma relação com o sucesso experimentado por Mussum na televisão como humorista, que começa a se desenhar ainda no final da década de 1960, mas amplia-se exponencialmente a partir de 1972 quando estreia na TV Record de São Paulo o programa “Os Insociáveis”, ao lado de Renato Aragão e Dedé Santana. Dois anos depois, o trio se transforma em quarteto com a entrada de Mauro Faccio Gonçalves (o “Zacarias”) e troca a Record pela Rede Tupi, rebatizando o programa como “Os Trapalhões” e quebrando sucessivos recordes de audiência no Ibope. Em 1977, contratados pela já poderosa Rede Globo, Os Trapalhões se tornam fenômenos de público também no cinema, afirmando-se como um dos principais (senão o principal) conjuntos cômicos da história do audiovisual brasileiro.

Sucesso na TV e no cinema, o humor de Mussum como personagem dos Trapalhões vai aos poucos se sobrepondo à sua performance como sambista, colaborando para a construção de um certo desdém pelo trabalho do grupo que, liderado por um palhaço, não podia mesmo ser muito sério. De todo jeito, depois de seu assombroso sucesso na televisão, ficou difícil separar a figura do humorista da do tocador de reco-reco, ambas constituídas em cima de

nuances da personalidade e do fenótipo negro de Mussum. Negritude, humor e samba misturam-se e complementam-se na caracterização de um personagem que encarna uma narrativa sobre o popular brasileiro, cercado de preconceitos e estereótipos.

Mussum e o estereótipo popular

Negro, sambista, suburbano, flamenguista, mangueirense, cachaceiro, inculto, bem-humorado, espontâneo, ingênuo, sedutor, alegre, engraçado. O imaginário que cerca o “trapalhão” Mussum é uma condensação de estereótipos sobre o típico popular carioca. O estereótipo é uma “crença compartilhada acerca de atributos ou comportamentos costumeiros de certas pessoas ou grupos sociais” (RODRIGUES, ASSMAR e JABLONSKI, 2009, p.138). Funciona como uma representação mental homogeneizante que fornece uma simplificação sobre pessoas e grupos. O estereótipo é um “modelo” que atua frequentemente como vetor de segregação e preconceito. Ao eliminar complexidades e particularidades dos indivíduos, o estereótipo se torna um ponto de partida para imaginários negativos sobre os grupos estereotipados. Porém, ao fornecer narrativas simplificadas, os estereótipos permitem inversões que reacomodam os sentidos preconceituosos em camadas de maior complexidade e menor estabilidade. Isso ocorre fundamentalmente através do humor.

No caso de Mussum, a continuidade entre o personagem televisivo e o ser humano fora das telas e palcos é um ingrediente importante para a credibilidade deste personagem-modelo, estabelecendo uma narrativa ainda mais forte sobre os elementos que compõem o estereótipo. E, de certa forma, toda a estética do tipo popular Mussum está articulada a partir de sua negritude e aos estereótipos (negativos) associados a ela.

No Brasil, a vinculação entre negritude e classes populares não necessita de explicações mais detalhadas. O sistema de trabalho escravo extinto tardiamente há pouco mais de 120 anos deixa marcas profundas na distribuição étnica da renda da população, associando os negros com a pobreza e os brancos com a riqueza. Mais do que uma associação simbólica e imaginada, os altos percentuais de negros integrantes nos setores de menor poder aquisitivo ativam concretamente uma estreita conexão entre negritude e pobreza, formando uma base para a construção de estereótipos sobre o negro popular. E Mussum é uma espécie de encarnação visível e audível de imaginários sobre o negro popular.

Toda sua performance – tanto como músico quanto nos Trapalhões – está relacionada a esse imaginário. Nas piadas do quarteto cômico, o negro Mussum ocupa invariavelmente um papel caricato associado a uma certa ingenuidade popular, interpretando “tipos” que se tornam engraçados pelo reforço de elementos do popular-negro. O gestual exagerado e amplo, os erros de português e dicção (articulando sempre o “is” no final de todas as frases), a expressividade facial, sua compulsiva busca por bebida e sobretudo sua presença física formam um conjunto inegavelmente popular e escrachado, temperado frequentemente com o samba.

Afirmar a existência de um “tipo” popular é, de certa forma, obliterar a diversidade que caracteriza o imaginário sobre o popular, simplificando-o e eliminando contradições. Diversos estudos apontam para a necessidade de pensar a pluralidade do popular, destacando que a homogeneização do popular termina funcionando como uma ação de desqualificação do mesmo (HALL 2003, MARTIN-BARBERO 2001, BURKE 2010). O historiador Roger Chartier (1995) questiona a própria possibilidade de demarcação do popular através de características intrínsecas, sugerindo que o conjunto de ideias que permite a classificação de algo como popular é uma operação *externa* ao artefato ou agente classificado. Mikhail Bakhtin (1987), por sua vez, ao estudar a “cultura popular” na Idade Média, observa a recorrência de certos elementos que a caracterizam e que se tornam, dessa forma específicos de seu domínio. O riso, o grotesco, a ridicularização, o corpo e o processo geral de “carnavalização” seriam, para o autor, marcadores de uma cultura associada ao “povo” e, como tal, funcionariam como classificadores do popular.

Ao operar no âmbito do humor, Mussum e os Trapalhões amplificam pela força da televisão em todo o território nacional um conjunto de estereótipos risíveis, explorados através de uma ridicularização circense intencionalmente exagerada e eticamente discutível. Parte significativa de seus quadros e piadas exploram preconceitos contra nordestinos, negros, obesos, homossexuais, carecas, feios e baixinhos, apresentados como protagonistas de situações artificiais e cômicas. Todos esses “tipos” são encarnados pelos próprios atores em continuidade com suas características físicas. O cearense Renato Aragão, por exemplo, líder do quarteto e principal figura cênica dos filmes e esquetes televisivas, não hesita em viver o nordestino-tipo Didi para zombar de sua origem geográfica de modo preconceituoso. Zacarias é sempre alvo de piadas com sua baixa estatura e sua careca, encarnando uma inocência pueril em gestos acelerados e espalhafatosos que lembram movimentos de desenhos animados. E com Mussum ocorre o mesmo. É sua aparência física que se torna

condição para a irrupção do cômico, seja na caracterização das cenas, na tipologia do gestual, da fala e do figurino ou no fechamento das piadas.

A improvisação e a espontaneidade são outros ingredientes que compõem um contexto no qual o humor dos Trapalhões torna-se a encarnação de um estereótipo popular. Mesmo em um ambiente de produção televisiva de “alta qualidade” como o da Globo em meados da década de 1970, o quarteto sempre buscou valorizar “cacos”, piadas com os cenários, objetos de cena e iluminação, subvertendo o ambiente da filmagem e acentuando a artificialidade do roteiro e do cotidiano televisivo. Dessa forma, a espontaneidade dos atores funcionava como reforço de um imaginário de inocência e sinceridade popular, cativante e engraçada, ainda que simplificada e muitas vezes preconceituosa.

Essa ambientação propriamente popular, bastante latente no estereótipo vivido por Mussum nas telas nacionais aparece também nos palcos e discos, onde a verve humorística e espontânea do popular se torna condição fundamental para os maiores sucessos dos Originais. Seu biógrafo Juliano Barreto narra inúmeras situações nas quais Mussum atua como mediador importante nos corredores, bares, camarins e bastidores, seduzindo a todos com suas piadas e jeito extrovertido, sempre driblando desentendimentos e conquistando novos contratos de trabalho para o Originais. Carisma e simpatia, competência para o samba e para os jogos sociais complementam as narrativas sobre o estereótipo do humorista-sambista, que assume uma posição chave nos jogos que conformam a identidade brasileira.

E o samba dos Originais fornece elementos que garantem lugar de destaque para o gênero nessa narrativa de nação. Apoiado em um manifesto desejo de modernização comercial, mas muito afeito a demarcações de espontaneidade, a sonoridade do samba original do grupo é um dos pilares sobre os quais vai ser construído o samba hegemônico do século 21, o pagode carioca.

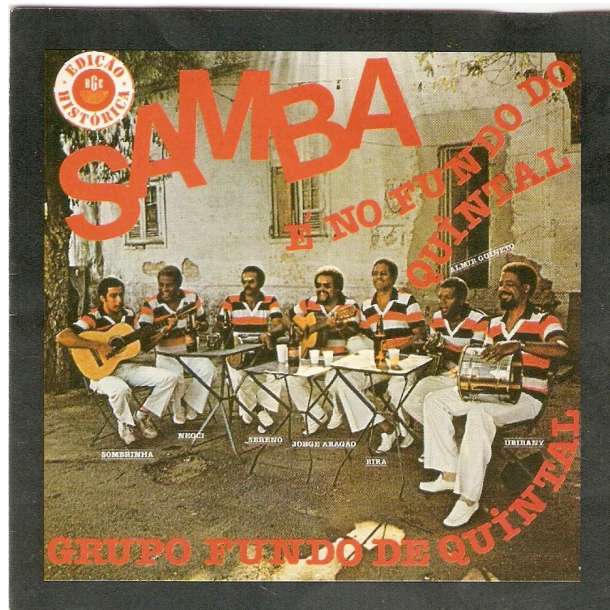
A sonoridade do pagode carioca

O que estamos chamando aqui de “pagode carioca” é um jeito particular de fazer, cantar e tocar samba, que se baseia fundamentalmente no uso de percussão incisiva e do canto coletivo masculino. É evidente que essas características podem ser encontradas em praticamente todas as gravações, rodas e shows de samba desde sempre, mas o pagode carioca é uma busca pela tradução da sonoridade espontânea das festas informais e das

rodas de samba para o ambiente comercial do disco, dos palcos e do audiovisual (videoclipes, DVDs, espetáculos, etc.). Não é difícil identificar a sonoridade do pagode carioca ao ouvirmos os maiores sucessos recentes do samba e do pagode no mercado musical nacional. Músicas como “Deixa a vida me levar” (Serginho Meriti e Eri do Cais - Zeca Pagodinho, 2002), “Pela hora” (Adriano Ribeiro e Carlos Caetano - Fundo de Quintal, 2006), “Tá escrito” (Xande dos Pilares, Gilson Bernini, Carlinhos Madureira - Revelação, 2009), “Assim você mata o papai” (Nicco Andrade - Sorriso Maroto, 2012), “Caraka, muleke” (Gabriel Barriga e Thiaguinho, 2014) tem em comum um estilo construído numa articulação híbrida entre a tradição e a veiculação comercial, apoiado fortemente na espontaneidade, na informalidade, na descontração e na alegria. O pagode carioca é uma narrativa (romantizada) do popular negro e feliz (TROTTA e OLIVEIRA, *no prelo*), que tem como referencial o malandro típico dos anos 1930, atualizado para o mundo contemporâneo.

A partir do início do século 21, o pagode carioca aparece como uma apropriação comercial que opera como uma *síntese* entre o viés comercial do pagode romântico dos anos 1990 com a tradição das rodas de samba dos morros e subúrbios do Rio, vinculadas às Escolas de Samba. Em certa medida, o som animado, espontâneo, percussivo e descontraído do pagode carioca ressoa em dezenas de artistas atuais do samba, desde a ideológica levada do samba “de raiz” da Lapa e grupos mais proeminentes como Semente e Casuarina (ARAÚJO, 2013), passando pelo pagode explosivo de Sorriso Maroto, Thiaguinho e Revelação, ao *swing* percussivo de Zeca Pagodinho ou a hereditariedade legitimada de Diogo Nogueira. Porém, a inspiração sonora, conceitual e performática advém muito provavelmente do som “tipo exportação” desenvolvido pelo Originais do Samba desde a década de 1960 e continuado de forma direta pelo grupo Fundo de Quintal.

O grupo Fundo de Quintal foi formado a partir das rodas de samba do bloco carnavalesco Cacique de Ramos no final da década de 1970, estimulados pela projeção obtida por Jorge Aragão, Almir Guineto e Zeca Pagodinho como compositores de alguns sucessos de Beth Carvalho (sobretudo em seus LPs “No Pagode” e “Na fonte”, respectivamente de 1977 e 1979). O disco de estreia do grupo, lançado em 1980, traz em sua capa uma foto do grupo numa roda embaixo da famosa tamarineira da quadra do bloco, local de realização dos encontros musicais.



Capa do disco de estreia do grupo “Fundo de Quintal”. RGE, 1980.

O LP “Samba é no fundo do quintal” (RGE, 1980) apresenta uma releitura da sonoridade dos Originais, com canto coletivo masculino e forte percussão. Para o produtor musical Rildo Hora, o Fundo de Quintal “tem uma importância muito grande no samba porque renovou a batida do samba, eles fizeram mudanças muito interessantes” (citado em PEREIRA, 2003, p.134). Rildo provavelmente refere-se ao uso de instrumentos de percussão como tantan, repique de mão que, ao lado do banjo, formariam uma sonoridade reconhecida como característica do “pagode” praticado no Cacique. Messeder Perereira enfatiza que tais modificações estão mais centradas na parte rítmica, destacando a importância da percussão executada com as mãos (2003, p.99). Indo mais além, podemos destacar que a sonoridade do Fundo de Quintal incorpora uma maior “sujeira acústica”, resultado de desenhos rítmicos superpostos e coincidentes executados por vários instrumentos.

Na percussão do samba, cada instrumento é responsável pela execução de um padrão rítmico relativamente constante, e a combinação de diversos padrões diferentes resulta em um intrincado jogo de timbres e acentos. Esses padrões rítmicos de certa forma conflitantes conferem à sua execução uma certa confusão, uma certa “sujeira”, que por sua vez caracteriza o ambiente e a sonoridade da “batucada”. Na roda, durante a batucada, os instrumentistas têm liberdade para fazer variações e improvisos à vontade, o que muitas vezes incorre em sobreposição de ataques e padrões rítmicos. (TROTТА, 2011, p.65)

Ao transpor a sonoridade das rodas para as gravações, esses rebatimentos polirrítmicos formam uma massa percussiva que evocam a informalidade da prática musical espontânea e amadora, configurando-se como elemento de afirmação de valor e até mesmo de identidade sonora. Essa estética é exatamente a mesma empregada pelo Originais que, ao explorar

instrumentos que executam “funções” semelhantes na composição da levada do samba (como ganzá, reco-reco e pandeiro), obtêm um som cuja redundância gera acentos alternados, formando um resultado amplamente reconhecido como “suíngado” e potente. Ao mesmo tempo, imprimem uma atmosfera que valoriza a informalidade e a coletividade, que se faz audível especialmente pelo canto coletivo.

O canto coletivo em uníssimo não é um elemento de pouca importância nesse contexto. Subvertendo a lógica comercial individualista do cantor-artista, dotado de peculiar técnica vocal, atributos performáticos e carisma, o grupo que no palco *canta junto* produz uma aproximação afetiva com a coletividade. Mais do que isso, o canto em uníssono estimula a participação do público ao diminuir o abismo técnico entre palco e plateia, forjando, no caso do samba, uma atmosfera envolvente de informalidade e participação coletiva. Soma-se a isso dois fatores expressivos determinantes presentes no canto coletivo dos dois grupos: a masculinidade e a negritude. Homens negros rindo e cantando em uníssono, tocando de modo descontraído uma percussão repleta de polirritmos e acentuações variadas formam um conjunto sonoro e cênico de grande impacto. A performance que inclui habilidades corporais e coreografias por vezes virtuosísticas complementam uma narrativa popular que se tornaria em pouco tempo referência para o sucesso do samba.

A proximidade entre Originais e Fundo de Quintal não deriva, porém, apenas de semelhanças estilísticas e estéticas. Almir Guineto, um dos mais importantes compositores do Cacique, era irmão de Carlinhos do Originais e, segundo Juliano Barreto, o banjo com braço de cavaquinho que se tornou característico da sonoridade do Fundo de Quintal foi um presente do amigo Mussum (assíduo frequentador da roda⁵) trazido de suas inúmeras viagens ao exterior com o grupo. Conexões afetivas e musicais, os dois grupos sedimentaram um padrão sonoro para o pagode que, em meados dos anos 1980, ocuparia lugar de destaque no mercado musical brasileiro com lançamentos de discos individuais de Jorge Aragão (o primeiro a se afastar do Fundo de Quintal), Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz e Sombrinha. Em seu trabalho sobre o mercado fonográfico do período, Eduardo Vicente observa que “nos grupos Originais do Samba e Fundo de Quintal surgiram inovações musicais que passariam a caracterizar o acompanhamento do pagode” (2008, p.113). O *insight* é perfeito. De fato, a força da percussão performática e do canto coletivo masculino se tornaram elementos indissociáveis do pagode, sendo inclusive

⁵ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=IZxLVGv-v5g>

parcialmente empregados pelos grupos de pagode romântico que dominariam o mercado musical na década de 1990.

Conclusão

A prática musical é sempre realizada através de apropriações e releituras. Influências variadas e muitas vezes inconscientes atuam o tempo todo na mesa criativa de músicos, cantores e produtores no momento de sua realização acústico-musical. Nesse processo, pequenos fragmentos musicais apresentam sentidos e evocam imagens, símbolos, sensações e códigos compartilhados (TAGG, 2014). A sonoridade é o resultado de diversos desses fragmentos, que compõem um jogo complexo de significações musicais, gostos e narrativas sobre a sociedade.

Neste texto, buscamos sublinhar a emergência de um tipo particular de sonoridade de samba nos últimos 10 ou 15 anos que, sem ser exclusivo, assume papel importante no mercado musical atual. Nossa intenção foi identificar a atuação pioneira do grupo Originais do Samba na formatação dessa sonoridade, interpretando possíveis significados e estratégias estéticas empregadas pelo grupo em sua longa e exitosa trajetória. No nosso entender, a construção de uma batucada intensa acompanhada pelo vigoroso coro masculino fornece uma certa narrativa sobre o imaginário do homem negro no mundo contemporâneo, atravessado por desejos e motivações comerciais, pela força da coletividade e pela luta contra o preconceito, que se materializa em estereótipos negativos e reificados acionados e negociados de modo complexo, contraditório e conflituoso. De certa forma, o som exportação dos Originais buscava encenar uma coletividade negra e masculina nos palcos e telas das décadas de 1960 e 1970, traduzindo estereótipos de autenticidade, coletividade, alegria e energia em elementos positivos do mercado cultural e musical. Ainda que bastante presos a esses estereótipos, a atuação artística dos Originais circula em um ambiente de sedimentação de um mercado negro nacional (com o samba, o soul, o pop) e transnacional (com o reggae, o soul, o dance, o hip hop), ampliando a visibilidade e o debate sobre tais modelos. A articulação entre uma identidade negra, uma narrativa do popular e uma autenticidade cultural com sucesso comercial é um logro extremamente relevante realizado pelo grupo, abrindo caminho para que sua materialização sonora (a sonoridade) fosse apropriada e reinventada nas décadas à frente como modelo e inspiração.

O mercado do samba no século 21 absorve essa sonoridade como elemento constitutivo do conjunto de sonoridades possíveis do samba comercial e, mais do que isso, como modelo

vitorioso de uma estética que conjuga comércio, alegria e autenticidade. Tudo isso envolvido em uma narrativa do popular negro nacional sambista, animado pela sonoridade pioneira e “original” dos Originais do Samba.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Julia Silveira. **A geração do “Samba Sem Sobrenome” pós-1990**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFF. Niterói, RJ: UFF, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Huitec, 1987.
- BARRETO, Juliano. **Mussum forévis: samba, mé e Trapalhões**. São Paulo: LeYa, 2014
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos** v.8 n.16. Rio de Janeiro: Ed.FGV, 1995;
- HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do popular” In. **Da diáspora**. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007
- NAVES, Santuza. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010
- PEREIRA, Carlos A. Messeder. **Cacique de Ramos: uma história que deu samba**. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- RODRIGUES, Aroldo; ASSMAR, Eveline e JABLONSKI, Bernardo. **Psicologia social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELO, Zuza. **A canção no tempo**. São Paulo: Ed.34, 1998.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Ed.34, 2008
- TAGG, Philip. **Music meanings**. Huddersfield, UK: MMM, 2014.
- TROTТА, Felipe. **O samba e suas fronteiras: samba de raiz e pagode romântico nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2011.
- TROTТА, Felipe e OLIVEIRA, Luciana. O subúrbio feliz do pagode carioca. **Revista Intercom (RBCC)**. São Paulo: Intercom, *no prelo*.
- VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira 1965-1999. **ArtCultura** v.10 n.16. Uberlândia, MG: UFU, 2008.