



SOFRÊNCIAS COMPARTILHADAS: Pablo, arrocha e novas formas da relação produção-consumo na música popular baiana

André Domingues dos Santos¹
Beatriz Melo da Silva²

RESUMO

A presente pesquisa aborda a obra do cantor e compositor baiano Pablo e os componentes sinestésicos a ela associados, procurando identificar e qualificar o enraizamento histórico-social de sua atuação, que alcançou grande repercussão na cultura popular baiana e nordestina dos últimos 10 anos. Considerando os diversos sentidos estéticos dela desprendidos e as relações objetivas de produção e consumo, busca-se uma compreensão orgânica do artista e, por extensão, do recente fenômeno do arrocha e da cultura popular baiana atual. Em função da marginalidade dessa produção no panorama cultural baiano e nacional, propõe-se, aqui, a adoção de estratégias e fontes pouco usuais de pesquisa, tais como a razão comunicacional massiva descrita por Jesus Martin-Barbero, a semiótica da canção de Luiz Tatit e o recurso a memes e peças de áudio compartilhados em redes sociais.

Palavras-chave: Pablo; arrocha; música popular; cultura baiana contemporânea.

A Música Popular urbana, em que nasceu e se firmou o arrocha baiano, foi tradicionalmente negligenciada nos meios acadêmicos até as últimas décadas do século XX, merecendo estudos esparsos e frequentemente subsidiários de teorias e preocupações mais típicas do campo das humanidades. Da década de 1990 para cá os estudos nessa área, já marcados profundamente pela interdisciplinaridade, proliferaram, tendo como objetos, sobretudo, as manifestações mais ligadas às propostas de identidade nacional e de consumo das classes médias dos grandes centros urbanos (sobretudo, Rio de Janeiro e São Paulo). Continuou à margem, porém, a música produzida e consumida pela massa mais desfavorecida e distante desses centros, salvo em estudos desbravadores, como os de Paulo César Araújo (2002), sobre a música brega da década de 1970, e de Ronaldo Lemos e Oona Castro (2008), sobre o tecnobrega do Pará. É justamente nesse campo pouco explorado que se encontra o popularíssima produção do cantor e compositor baiano

¹ Doutor e Mestre em História Social, Licenciado em Filosofia, Professor Adjunto no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Paulo Freire, na Universidade Federal do Sul da Bahia.

² Graduanda no Bacharelado Interdisciplinar em Artes na Universidade Federal do Sul da Bahia, bolsista de Iniciação Científica pela FAPESB.



Pablo, aqui tematizado. Imergir na obra de um autor desse tipo significa desbravar um universo artístico sinestésico, caudaloso e pouco sistematizado que repercute, naturalmente, na complexa - e também negligenciada - estrutura sociocultural em que se dá (bastante próxima da realidade dos pesquisadores deste projeto, residentes no Sul da Bahia). Através de Pablo, também, se pode enxergar o universo do arrocha baiano, ritmo eletrônico baseado no bolero, mas formado numa original conjunção de seresta, iê-iê-iê, música sertaneja, forró e axé-music. Vêm à tona, assim, outras estéticas, outras memórias, outras escutas, outras socialidades.

O primeiro objetivo da presente pesquisa foi entender a biografia e organizar a obra de Pablo (cujo nome real é Agenor Apolinário dos Santos Neto). Não foi algo fácil, dada a pouca atenção que os pesquisadores acadêmicos, unidos à imprensa “séria”, têm dedicado à música popular feita à margem dos cânones da chamada “mpb”. Para alguns dos raros autores que trabalham nessa vertente, como Paulo César Araújo (2002), a lacuna se deve a uma negligência guiada, sobretudo, pela censura do “bom gosto” firmada com a bossa-nova e consolidada na produção de esquerda dos anos de 1960 e 1970; para outros, como o ainda mais incisivo Douglas Alonso (2015), a motivação é o silenciamento deliberado de vozes dissonantes no projeto político-estético da MPB. Desbravar a obra de um artista como Pablo, assim, implicou enfrentar duas dificuldades complementares: a falta de material organizado sobre sua trajetória e a impossibilidade de amparo nas estruturas conceituais que sustentam grande parte do que se tem produzido na pesquisa sobre música popular brasileira. A primeira dificuldade, de se entender a obra artística de Pablo, começam já em sua discografia, descrita na seção “biografia” de seu site como tendo 13 CDs e 4 DVDs (supostamente, somando sua carreira solo aos trabalhos com a banda Asas Livres e o Grupo Arrocha). Buscando na mesma fonte, porém, sua “discografia” mostra apenas 3 CDs e um DVD, enquanto em outras fontes, como o popularíssimo site YouTube.com, encontram-se 12 CDs e 6 DVDs (em alguns deles, sequer se distingue a voz do artista). Já nas bancas de camelô de Teixeira de Freitas-BA, onde a presente pesquisa foi iniciada, pôde-se encontrar 17 CDs de Pablo. Diante de tal disparidade, fez-se uma opção metodológica por não fechar a obra do artista em um número fixo, levantando e trabalhando com um corpus amplo de canções, datadas desde os tempos do Asas Livres até o presente, e lidando mais com as próprias obras do que com sua formalização no mercado fonográfico. Já a segunda dificuldade, de ordem interpretativa, nos obrigou a fugir às convenções do circuito musical de maior prestígio, por exemplo ao compará-lo e diferenciá-lo de três “divas” de seu território, Daniela Mercury, Margareth Menezes e Ivete Sangalo, que tiveram



seu sucesso no cenário musical explicado a partir de premiações importantes, planos de carreiras e atuação em festejos populares por Marilda Santanna (2009). Assim, bem menos do que os estudos voltados à MPB mais prestigiosa, este estudo buscou apoio comparativo numa bibliografia voltada a fenômenos marginais, como os supracitados trabalhos de Paulo César Araújo, Douglas Alonso e Ronaldo Lemos e Oona Castro.

Observando a carreira de Pablo desde *Asas Livres*, é possível perceber diferentes tendências que a nortearam. Inicialmente, notou-se a concentração num repertório de sucessos alheios tocados em ritmo de arrocha e a opção por um circuito de produção e consumo independente das grandes gravadoras e da grande mídia. Depois, já com o Grupo Arrocha, seguiu o mesmo esquema de gravação e divulgação, porém não se limitando a regravar canções de grandes artistas da época, mas inserindo algumas canções inéditas – o que se repetiu quando alteraram o nome 'Grupo Arrocha' para 'Pablo e Grupo Arrocha', dando mais destaque ao artista. Nesse período, o principal veículo de comercialização foi a chamada “pirataria”, rede informal de distribuição e venda que, por seu caráter fragmentar, descentralizado e espontâneo explica a dificuldade que, aqui, se encontrou ao reunir e organizar sua obra.

A carreira solo de Pablo foi iniciada em 2010, quando, através de sua produtora independente, AG Produções e Eventos, gravou um CD e um DVD em comemoração aos seus 10 anos de carreira. Vale frisar que ambos, CD e DVD, não foram incluídos em seu site oficial, www.pabloavozromantica.com.br, na sessão “Discografia”, mas apenas citados na “Biografia”. Em seu site, os únicos discos incluídos são os mesmos lançados oficialmente e vendidos pela poderosa gravadora Som Livre, também comercializados por grandes empresas como as Lojas Americanas: CD intitulado *Êee... Paixão*, CD/DVD *Arrocha Brasil*, CD *É só dizer que sim* e o mais recente *Desculpe aí*.

O papel da “pirataria” na trajetória de Pablo foi aferido em pesquisa de campo realizada na cidade de Teixeira de Freitas/BA, onde foram visitados 12 pontos de venda de discos (formais e informais), levando um questionário sobre hábitos de consumo, formas de comercialização e vendas de discos de Pablo e de arrocha, em geral. Nela, constatou-se que, desde o início da carreira do artista (*Asas Livres*, Grupo Arrocha), suas obras têm sido vendidas nas feiras da cidade, enquanto as poderosas Lojas Americanas só passaram a comercializá-las após a parceria com a Som Livre.

A pesquisa de campo mostrou também que Pablo é consumido pelo mais variado público, mas sem destaque ao recente termo “sofrência”, que foi largamente difundido pela referida



gravadora na coletânea *Êita Sofrência*, 2015, estrelada por Pablo (no momento da compra, segundo os entrevistados, o público se orienta bem mais pelo nome do artista ou por uma música específica do que por esse termo).

Muito embora Pablo, hoje, esteja bem representado no comércio, tanto formal, quanto informal, percebemos que a vendagem de seus discos declina junto com o mercado de CDs pirata, num fenômeno atribuído pelos entrevistados à conjunção de grande concorrência entre barracas e entre formas de consumo, com compartilhamento de dados pela internet. Apesar do sucesso nacional do disco anterior *É só dizer que sim*, com direito a música em uma novela da TV Globo e várias aparições na TV o relato da maioria dos entrevistados mostra que, no geral, houve uma queda nas vendas, tendo apenas uma melhora circunstancial em função do lançamento do último disco, *Desculpe aí*. A maior parte dos vendedores, inclusive, está trabalhando somente com o lançamento, enquanto poucos vendem os discos da carreira solo e o DVD *Arrocha Brasil*. Quanto aos discos de quando estava em Asas Livres e Grupo Arrocha, só puderam ser encontrados no formato mp3, em volumes com “todas as obras antigas”. Um dos ambulantes entrevistados, contudo, apresentou uma incrível variedade de 17 CDs de Pablo e afirmou que seu maior número de venda é através dos discos em formato mp3, copiados para o pendrive do cliente pelo preço de R\$1,50 por CD.

Não só a trajetória comercial de Pablo mereceu atenção nesta pesquisa, como também sua evolução estética, analisada em escutas atentas e com o cuidado de se evitar o cânone crítico da MPB, sabidamente avesso a esse tipo de produção. Encontrou-se, aqui, uma base teórica mais adequada nos mencionados estudos de temas marginais, mas também na razão comunicacional de Jesus Matin-Barbero (2009) e na perspectiva descritiva da semiótica da canção de Luiz Tatit (2002). Nesse caminho, ao invés da unicidade de um projeto artístico, mirada em boa parte da musicologia formal, lidou-se com a construção partilhada de uma obra e de uma *persona* artística, formadas num jogo instável em que contribuem diversos agentes, sem contudo, perder de vista um esforço pessoal de Pablo para estabelecer marcas pessoais de identidade em suas diferentes fases de carreira.

Uma das incertezas mais relevantes enfrentadas aqui na qualificação da obra de Pablo foi quanto a sua afiliação de gênero musical. Vale frisar que, conforme argumenta Martin-Barbero (2009), o funcionamento por gênero, mais do que por intencionalidade de um único autor, é um recurso típico da cultura de massas para acessar a memória social ou etnológica do ambiente em que circula, daí seu estudo ser metodologicamente fundamental para um trabalho como este. Mas será o gênero a tal “sofrência” ou o arrocha? E será o arrocha apenas um subgênero do bolero, feito em



teclado? Ou uma vertente sertaneja? Ou uma derivação do que se nomeia genericamente por “brega”? Para responder a tais questões, por um lado, pode-se dizer que a sofrência, devido a sua novidade e falta de padrões estéticos outros, que não a temática passional, ainda não parece constituir considerada um gênero. Por outro lado, vale notar que, tomados isoladamente, os elementos do arrocha apontam para manifestações distintas, como a tradição melódica das serestas, as letras de sentimentalismo vulgar do “brega” – não se entenda vulgar, aqui, como algo pejorativo –, o canto vigoroso, anasalado e em registro agudo da música sertaneja, uma variação eletrônica do ritmo de bolero e a linhagem de danças sensuais de par enlaçado que tem na lambada a sua mais famosa expressão. Esse combinado singular, contudo, vem se apresentando como um gênero específico, o arrocha, que, aliás, costuma ter seu próprio nascimento associado direta ou indiretamente a Pablo, ora em função dele ter usado o termo nos shows da sua primeira banda, Asas Livres, ora em função do fundador do grupo, Jailton Barbosa, ter sido o hipotético criador da batida. É importante notar a reiteração dessa bricolagem de referências e essa linhagem razoavelmente estabelecidas, pois através delas Pablo reforça uma identificação, adequando a tais padrões a maior parte das canções que interpreta. Parece algo intencional, já que observou-se na atuação de Pablo um pensamento muito fiel à padronização, como quando fixa o andamento das canções em 132 bpm. Há no raciocínio por gênero da música de Pablo, contudo, duas mudanças relevantes. A primeira, em função da aproximação de Pablo aos padrões estéticos do sertanejo universitário, mais aceitos entre a elite do sudeste brasileiro, em torno de 2012, a partir do hit “Fui fiel”, gravado com grande repercussão por Gustavo Lima. Desse movimento decorreu a aproximação sinestésica de uma imagem cosmopolita, por exemplo, em suas capas mais recentes de disco e em seu figurino de shows, afinados com um estilo urbano, moderno e “clean”, fruto, justamente, da busca de novos públicos, para além do nordeste e das classes mais pobres. A segunda, em outra mão, pela associação de sua obra ao termo “sofrência”, cunhado em 2013-2014, após a agregação espontânea de uma série viral de peças de áudio compartilháveis por redes sociais do humorista pernambucano Fábio Francisco de Melo, seguida por diversos vídeos e memes de teor semelhante (foram reunidos e analisados 43 exemplos nesta pesquisa, sendo 8 peças de áudio, 23 imagens e 12 vídeos). Neles, em geral, se enfocava uma visão que combina, num registro irônico, o sentimentalismo trágico, a experiência de pobreza urbana, o modo precário de produção artística e a identificação com o nordestino culturalmente marginalizado. No mais famoso deles, gritado em voz chorosa, aguda, frágil, embriagada e de linguajar e sotaque alusivos ao interior nordestino, o personagem

enunciador clama: “*Meu amigo Samuca, se tiver na sofrência, amigo, por alguém... Um conselho eu lhe dou: não escute Pablo, não! Não escute esse misera! É sofrência demais... Eeeeeiita, Pablo da doença do rato!...*” (<https://www.youtube.com/watch?v=cgtaUArbQjY>). A mesma combinação humorística de elementos regionais e cosmopolitas, “atrasados” e “modernos”, de bom-gosto e de mau-gosto, pode ser encontrada na surpreendente proliferação de memes compartilháveis em redes sociais, como se vê nos seguintes exemplos:



Ficam evidentes aí, bem como na maior parte das dezenas de imagens, vídeos e peças de áudio recolhidos e analisados nesta pesquisa, alguns elementos importantes do lugar social proposto humoristicamente para a produção de Pablo, reunindo tópicos fundamentais dos debates brasileiros contemporâneos. São os principais exemplos disso a aproximação, via emergência econômica, de um grupo social subalternizado (figuras 2, 3, 6 e 7); o cotidiano das periferias urbanas (figuras 1, 2,

4, 5 e 7); as questões raciais (figuras 3 e 5), regionais (figuras 1 e 7) e de gênero (figuras 1, 4 e 7); e, em todos os casos, a interpelação dos padrões culturais hegemônicos.

O deslocamento trazido pela surpreendente novidade da divulgação bem-humorada pela internet coincidiu – e certamente colaborou – com o momento em que a música de Pablo alcançou seu maior sucesso, com “Porque homem não chora”, “Bilu, Bilu” e outras faixas do CD *É só dizer que sim*, de 2014, e extravazou os limites da região nordeste do país, de modo que sua persona artística precisou se reconfigurar. Derivaram-se desse processo, uma curiosa tentativa de satisfazer tanto à verve humorística regional da sofrência, como lançamento de “Miau, miau”, quanto à elegância cosmopolita, como na capa do disco *Desculpe aí*, de 2015.



O movimento de Pablo rumo a padrões estéticos mais prestigiosos foi verificado em diversos planos, a começa pela preocupação quanto à estrutura da banda de apoio, principalmente a partir do carnaval de 2013, apresentando-se na badalada festa de Salvador, quando decidiu acrescentar bateria, percussão e contrabaixo, diferenciando-se das outras bandas de arrocha que, como Asas Livres, costumavam ter apenas guitarra e teclado –n o principal instrumento dessas bandas (sobretudo no modelo 'arranjador', que, com a imitação de timbres de vários instrumentos, como bateria, percussão, contrabaixo, sax, instrumentos de cordas, etc., possibilita a criação e a montagem dos acompanhamentos). Percebemos também uma preocupação com o ineditismo das canções, deixando de lado a estratégia da época do Asas Livres de regravar canções de outros artista. Notou-se, ainda, o recurso a participações especiais de artistas muito populares, como Ivete Sangalo e a dupla Zezé Di Camargo e Luciano.

Do ponto de vista das composições, observou-se, também, que Pablo vem buscando consolidar uma identidade que mescla, com discreto bom humor, o romantismo e o apelo à dança. Não é algo fácil, visto que a música brasileira tradicionalmente aparta as canções de índole

passional das voltadas à dança, numa ambiguidade vista desde a modinha e o lundu coloniais. Essa combinação peculiar em suas canções reside no uso estratégico de recursos que lhes controlam as ondulações drásticas da canção passional tradicional, criando sistemas de previsibilidade, a exemplo do que Luiz Tatit (2002) chama transposição, gradação e, sobretudo, a recorrente “entoação enumerativa”, com frases que moldam as ondulações da passionalização às repetições ritmadas de um motivo melódico (ainda que delineado em ciclos longos, sem um claro apelo ao fazer do corpo). Dessa forma, a passionalidade das canções se atenua, possibilitando a dança, mas sempre mantendo uma notável ambiguidade tensiva. Esse recurso é fartamente observável, como nos sucessos recentes “Bilu Bilu” (figura 8), de 2014, e “Desculpe aí” (figura 9), de 2015:

Figura 8:



“... Atenda/
escute um
pouco/ Me
entenda/ Eu
sei que o
povo
comenta/ A
nossa
separação,
amor”

Figura 9:



“...
Desculpe
aí,/ Eu
nunca
quis te
ver
chorar/
Desculpe
aí,/ Eu já
tinha outra em seu lugar...”

Além dos recursos propriamente composicionais observados, os arranjos chamam a atenção para o papel da dança no arrocha de Pablo. Um ponto importantíssimo nesse quesito é a citada fixação dos andamentos em 132 bpm que, associado à combinação de introduções com bateria em anacruse e finais em fades curtos em todas as canções, dá a impressão de seu último disco ser como uma longa e única faixa dançante, um baile de arrocha, em que a música toca sem



interrupções.

A dificuldade de seguir caminhos analíticos e críticos já trilhados, ao contrário de desencorajar a pesquisa sobre Pablo e o arrocha, motivou a refletir sobre a necessidade de se criar novas estratégias de abordagem da cultura popular. Em primeiro lugar, porque a música de Pablo – assim como outros fenômenos massivos emergentes nas últimas décadas –, se fez à margem da indústria convencional, não cabendo, pois, nos estudos que privilegiam as vertentes mais prestigiosas. Em segundo lugar, porque o emprego originalíssimo desses recursos tecnológicos multimodais afetou diretamente a conformação da obra e da *persona* artística do cantor, aliando imagens, vídeos, textos, canções e performances bastante heterogêneas. Em terceiro lugar, porque, justamente em função da sua formação à margem dos veículos mais prestigiosos da indústria cultural (embora, sem, necessariamente, perdê-los de vista), Pablo e o arrocha se tornaram fenômenos emergentes muito expressivos do cenário baiano contemporâneo, contrariando imagens canônicas de "baianidade", estandardizadas através de artistas ligados à tradição afrobrasileira do samba (de Dorival Caymmi à axé music). Nesse ponto, percebe-se que Pablo e o arrocha, mais do que convidar, exigem uma reavaliação da cultura popular baiana.

REFERÊNCIAS:

ALONSO, Gustavo: **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

ARAÚJO, Paulo César: **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002

Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica, 3ª Edição. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000.

CANCLINI, Néstor García: **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2015.

DOMINGUES, André: **Caymmi sem folclore**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

_____.: “Bahia a dois: consonâncias e dissonâncias na aliança entre Dorival Caymmi e Jorge Amado” in SANTANNA, Marilda e LEAL, Carlos: **Cem anos de Dorival Caymmi: panoramas diversos**. Salvador: Edufba, 2015, p. 35-53.

DRAPER III, Jack A.: **Forró e o regionalismo redentor do Nordeste Brasileiro: música popular**



em uma cultura de migração. São Paulo: Intermeios, 2014.

GUERREIRO, Goli: **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador.** São Paulo: 34, 2000.

LEMONS, Reginaldo e CASTRO, Oona: Tecnobrega: **O Pará reinventando o negócio da música.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesus: **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**, trad. R. Polito e S. Alcides, 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MOURA, Milton A.: **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador** (tese de doutorado). Salvador: UFBA, 2001.

NEPOMUCENO, Rosa: **Música caipira: da roça ao rodeio.** São Paulo: 34, 1999.

RISÉRIO, Antônio: **Caymmi: uma utopia de lugar.** São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993.

SANTANNA, Marilda: **As Donas do Canto: O Sucesso das Estrelas-Intérpretes no Carnaval de Salvador.** Salvador: Edufba, 2009

SILVA, Expedito Leandro: **Tecnobrega: do bordel às aparelhagens.** São Paulo: Intermeios, 2014.

TATIT, Luiz: **O cancionista: composição de canções no Brasil**, 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2002

_____.: **Semiótica da canção: melodia e letra.** São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

VIANNA, Hermano: **O Mistério do Samba**, 5ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2004.

BHABHA. Homi K. **Identidade.** Rio de Janeiro: Zahar. 2005.

_____. **O local da cultura.** Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ª edição. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

DEMO. Pedro. **Educar pela pesquisa.** 6ª ed., Campinas – SP: Autores Associados, 2003.

FERREIRA, Maria Manuela Martinho. **“Branco demais” ou... Reflexões epistemológicas, metodológicas e éticas acerca da pesquisa com crianças.** In. Estudos da Infância. Orgs.

SARMENTO, Manuel; GOUVEA, Maria Cristina Soares de. Petrópolis – RJ, Vozes, 2008.

GRAUE, M. Elizabeth; WALSH, Daniel J. **Investigação Etnográfica com crianças:** teorias, métodos e ética. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2003.

MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Discursos de Identidades:** discurso como espaço de construção de



gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa, CANDAU, Vera Maria. Indagações sobre o Currículo. Brasília, Ministério da Educação, Secretaria da Educação Básica, 2008.