

## **Pablo: sofrências e memórias auditivas compartilhadas<sup>1</sup>**

**André Domingues dos Santos<sup>2</sup>**

**Beatriz Melo da Silva<sup>3</sup>**

**Fábia Santana de Lima<sup>4</sup>**

### **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. Em função da marginalidade dessa produção no panorama cultural regional 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. Na fase atual deste trabalho, ainda em andamento, busca-se inventariar e classificar a produção musical de Pablo, rastreando suas mais importantes memórias auditivas, assim como o heterogêneo material multimodal a ele associado – voluntariamente ou não, é bom frisar – que ajudam a compor sua *persona* pública. Numa primeira análise comparada desse corpus de arquivos, vêm se abrindo frentes para uma mais ampla compreensão estética, histórica e social acerca não só do artista, mas também de todo o arrocha.

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

---

<sup>1</sup> Pesquisa apoiada por CNPq, FAPESB e UFSB.

<sup>2</sup> Professor Adjunto no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Paulo Freire, na Universidade Federal do Sul da Bahia. E-mail: andre-domingues@uol.com.br

<sup>3</sup> Bacharela Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia, ex-bolsista de Iniciação Científica pela FAPESB. E-mail: be.beatrizmelo@hotmail.com

<sup>4</sup> Graduanda no Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades da Universidade Federal do Sul da Bahia, bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq. E-mail: binhafabia89@gmail.com

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 Pablo (Agenor Apolinário dos Santos Neto), 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 referências marginalizadas. Vêm à tona, assim, outras estéticas, outras memórias, outras escutas, outras socialidades.

Entender a trajetória e organizar a obra de Pablo não é tarefa 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” do recentemente desativado site oficial ([www.pabloavozromantica.com.br](http://www.pabloavozromantica.com.br) – acessado neste trabalho até dezembro de 2016) 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 desativado site oficial, 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*.

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 incrivelmente coesa obra de Pablo foi quanto a sua afiliação a um 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 arrocha um gênero ou uma face do modismo que, apropriando-se de sua estética, veio a se chamar “sofrência”? Ou será um ramo da vasta folhagem dor “brega”? Ou uma variedade do sertanejo? Ou, ainda, pode ser um subgênero do antigo bolero? Para responder a tais questões, provisoriamente, vale notar que popularmente se identifica uma manifestação específica, nordestina, vulgar, passional, dançante e sensual pelo nome de arrocha, ainda que seus elementos, tomados isoladamente, apontem para manifestações distintas, como a tradição melódica das serestas, o lirismo sentimental e às vezes cômico do “brega”, o canto estridente da música sertaneja, a sonoridade industrial da música eletrônica, o ritmo de bolero e a linhagem de danças sensuais de par enlaçado nacionais, que tem na lambada a sua mais recente expressão.

Quase perdido num horizonte de tantas e tão distintas influências, na prática o bolero se destaca nitidamente por oferecer a principal referência rítmica do arrocha, além de apresentar grande similaridade na temática lírica de disjunções amorosas e no sentido melódico passional das canções. É um aliado curioso, pois fez muitas vezes o papel anti-heróico na tradição mais intelectualizada na MPB, como, por exemplo, na recusa bossanovista

do samba-canção abolerado ou na marginalidade dos cafonas da década de 1970. Sua popularidade, contudo, data de meados do século passado, fazendo bastante sucesso no rádio no cinema, nos circos, nas casas noturnas, e espalhando-se pelo repertório de Nelson Gonçalves, Ângela Maria, Miltoninho e outros astros, inclusive da música sertaneja, conforme mostra Gustavo Alonso em *Cowboys do asfalto* (2011). Do período mais próximo, e de maior diálogo com o arrocha, as referências de bolero são das menos prestigiadas pelo cânone da chamada MPB, com Odair José, Lindomar Castilho, Waldick Soriano, Zezé di Camargo & Luciano, Júlio Nascimento.

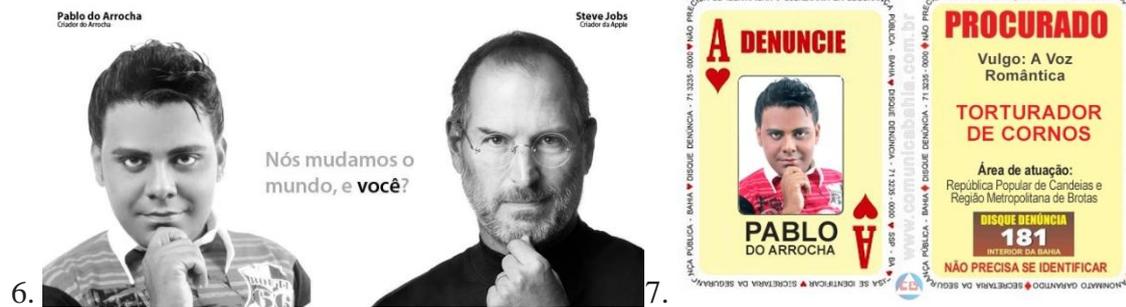
Muito embora tenha raízes longas, profundas, o ainda jovem arrocha costuma ter seu próprio nascimento associado direta ou indiretamente a Pablo e à primeira banda em que trabalhou, Asas Livres, na virada para os anos 2000. O fundador e líder do grupo, Jailton Barbosa, reclama ter sido o criador da batida, num teclado tipo “aranjador”, enquanto Pablo atribui a fixação do termo “arrocha” aos cacos que lançava em meio às performances para apimentar a dança dos casais. De um jeito ou de outro, Pablo se coloca na origem do arrocha e, até hoje, preserva suas características básicas, mesmo em seus flertes com os padrões estéticos do brega paraense ou, sobretudo, do sertanejo universitário, mais aceito entre a elite do sudeste brasileiro, que cristalizou o modismo da “sofrência”, em torno de 2014.

O surgimento do termo sofrência, aliás, está diretamente relacionado a Pablo, que foi alvo de piadas do humorista pernambucano Fábio Francisco de Melo, numa série de peças de áudio que circularam pelas redes sociais em 2014, principalmente pelo facebook e pelo whatsapp. Na primeira e mais célebre delas (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cgtaUArbQjY>, acesso em 10/04/2018), o som ambiente de um rádio (ou equipamento portátil similar, dada a sonoridade médio-aguda do reproduzidor) entrega a introdução de um novo sucesso de Pablo, “Porque homem não chora”. Mal soa a primeira frase do violão, executada sobre a base rítmica característica do arrocha, entra em primeiro plano um narrador de voz anasalada, em registro também médio-agudo – involuntariamente espelhando o rádio ao fundo? – e com pronunciado sotaque de um nordeste interiorano: “*Meu amigo Samuca, se tiver na sofrência, meu amigo, por alguém, um conselho eu lhe dou: não escute Pablo, não. Não escute esse miséra, é sofrência demais!*”. De início comedida, resignada, a voz logo se embarga em choro e gemido e, enfim, grito. O neologismo “sofrência”, de invenção reivindicada pelo autor, é pronunciada lentamente, sendo completada por um ‘demais’ aberto e áspero, com maior intensidade. “*Eeeeeeiita, Pablo da doença do rato!*”, grita. Sobe, então, o volume da música ao fundo e o personagem segue com voz

esganiçada e mais aguda: “*é pá se acabar tudo, é pá quebrar bar, dar tapa em rapariga, bicuda em ponta de mesa! É pá sa... é pá sofrer! Eita!*”. Chega o refrão e o infeliz narrador, enfim, se derrama junto ao cantor, dobrando a frase mais aguda e apaixonal, de forma berrada e desafinada, “*Você foi a culpada desse amor se acabar*”. Logo depois abandona a linha da para lançar um último lamento choroso: “*Pablo da doença, não faz isso comigo, não, misérra!*”. Essa peça viralizou, indo bastante além do público nordestino que, supostamente, seria alvo imediato tanto do humorista, quanto do cantor.

O incrível poder de significação dos estereótipos da anedota, com sua “concentração de significados históricos acumulados numa brutal redução – na qual todos se reconhecem” (SALIBA 2002: 16), fez com que se buscasse, nesta pesquisa, uma análise mais cuidadosa do vasto material de compartilhamento virtual que se passou a produzir sobre Pablo a partir dali. Foram reunidos e analisados 43 exemplos, 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. 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:





6. 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 visibilidade, 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). Percebe-se 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 acentuadas 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 a passionalidade através de repetições subsequentes de um motivos melódicos mais próximos à fala, à figurativização. 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.

SALIBA, Elias Thomé: **Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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.