

## **Sofrências compartilhadas: Pablo, arrocha e outra Bahia<sup>1</sup>**

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

Universidade Federal do Sul da Bahia

### **Resumo**

Esta pesquisa, em curso desde 2015, 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 e, por extensão, do arrocha baiano. Em função da originalidade e da marginalidade dessa produção, rastreada em gravações e vídeos (formais ou não), memes compartilhados em redes sociais, performances ao vivo e trabalho de campo. Para lidar com material tão heterogêneo, construiu-se um aparato teórico com a combinação de elementos também diversos, sobretudo a razão comunicacional massiva descrita por Jesus Martin-Barbero, a geografia humana de Milton Santos e a semiótica da canção de Luiz Tatit.

### **Palavras-chave**

Pablo; arrocha; música popular; cultura baiana contemporânea.

Num campo muito pouco explorado pelos estudos acadêmicos se encontra a popularíssima produção do cantor e compositor Pablo, artífice fundamental no desenvolvimento da estética e na difusão massiva do arrocha baiano. Imergir na sua obra é desbravar um universo artístico caudaloso e pouco sistematizado que repercute, naturalmente, na complexa – e também negligenciada – estrutura sociocultural em que se dá. Vêm à tona, assim, outras estéticas, outras memórias, outras escutas, outras socialidades.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Apoio: CNPq e FAPESB.

<sup>2</sup> Prof. Dr. Do Bacharelado Interdisciplinar em Artes – Campus Paulo Freire. Colaboradoras bolsistas de graduação: Beatriz Melo da Silva e Fábiana Santana de Lima.

---

O primeiro objetivo da presente pesquisa foi organizar a obra musical de Pablo, investigando, ao mesmo tempo, os meios como se estabeleceu no cenário cultural baiano o arrocha, ritmo eletrônico surgido na virada deste século, baseado no bolero, mas formado numa singular conjugação de seresta, iê-iê-iê, música sertaneja, brega e forró. Em seguida, partiu-se para a compreensão estética e o mapeamento das referências que se relacionam à sua música. Por fim, passou-se a buscar suas formas de enraizamento regional, tendo como amostragem o Extremo Sul da Bahia.

Muito embora tenha raízes profundas, o ainda jovem arrocha costuma ter seu próprio nascimento associado diretamente a Pablo e à primeira banda em que trabalhou, Asas Livres, na cidade de Candeia, Grande Salvador, na virada para os anos 2000. O fundador e líder do grupo, Jailton Barbosa, reclama ter sido o criador do ritmo, usando um teclado tipo “arranjador”, enquanto Pablo atribui a fixação do termo “arrocha” aos cacôs que lançava em meio às performances para incentivar a dança dos casais. De um jeito ou de outro, Pablo está envolvido na origem do arrocha e, até hoje, preserva suas características básicas.

Uma das incertezas mais relevantes enfrentadas no início desta pesquisa foi a da qualificação se pensar o arrocha como um gênero musical. Afinal, 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. Seria o arrocha um gênero, com a consistência e a relativa autonomia que o termo implica, ou subgênero? Se for o segundo caso, a qual gênero se afilia? Bolero? Sertanejo? Brega? Forró? Para responder a tais questões, provisoriamente, a pesquisa descartou se tratar de um gênero, pois, embora popularmente se identifique uma manifestação específica – nordestina, vulgar, passional, dançante e sensual –, seus elementos trazem marcas muito claras de tradições distintas, como a vertente lírica e melódica das serestas, o romantismo sensual e às vezes cômico do “brega”, o canto estridente da música sertaneja, a sonoridade industrial da música eletrônica periférica, o ritmo de bolero e a linhagem de danças sensuais de par enlaçado nacionais, que tem na lambada a sua mais recente expressão. Num horizonte de tantas e tão distintas influências, o bolero se destaca pela capacidade de agregar direta ou indiretamente todas elas, uma vez que, além de oferecer a principal referência rítmica do arrocha, apresenta as mesmas características melódicas e temáticas, além de possibilitar dança de par enlaçado e de ter elos históricos relevantes com a produção sertaneja de meados do século passado para cá

(ALONSO, 2015). Filiar-se a tal vertente é algo muito revelador, pois o bolero fez muitas vezes um papel anti-heróico na tradição mais intelectualizada na MPB, desde a recusa intransigente dos bossanovistas, no final dos anos 1950, passando pela marginalização dos cafonas da década de 1970 e dos sertanejos-pop da década seguinte, até o desprestígio da música dita “brega” dos nossos dias. Sua popularidade, contudo, costumou se farta, espalhando-se pelos repertórios de Nelson Gonçalves, Ângela Maria, Altemar Dutra, Lindomar Castilho, Waldick Soriano, Odair José, Zezé di Camargo & Luciano, Júlio Nascimento, entre outros aqui mapeados.

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, implica enfrentar duas dificuldades complementares: a impossibilidade de amparo nas estruturas conceituais que sustentam grande parte do que se tem produzido na pesquisa sobre música popular brasileira e a falta de material organizado sobre sua trajetória. A primeira dificuldade, de ordem interpretativa, obriga a fugir às convenções do circuito musical de maior prestígio, evitando compará-lo a 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 busca apoio comparativo numa bibliografia voltada a fenômenos marginais, como os supracitados trabalhos de Paulo César Araújo, Douglas Alonso e Ronaldo Lemos e Oona Castro. Já a segunda dificuldade, de organizar a obra artística de Pablo, começa logo em sua discografia, por exemplo, quando se dizia ter 13 CDs e 4 DVDs na seção “Biografia” do recentemente desativado site oficial ([www.pabloavozromantica.com.br](http://www.pabloavozromantica.com.br) – acessado neste trabalho até dezembro de 2016), mas mostrando apenas 3 CDs e um DVD na seção “Discografia”. Em outra fonte importante, o popularíssimo site de streaming 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

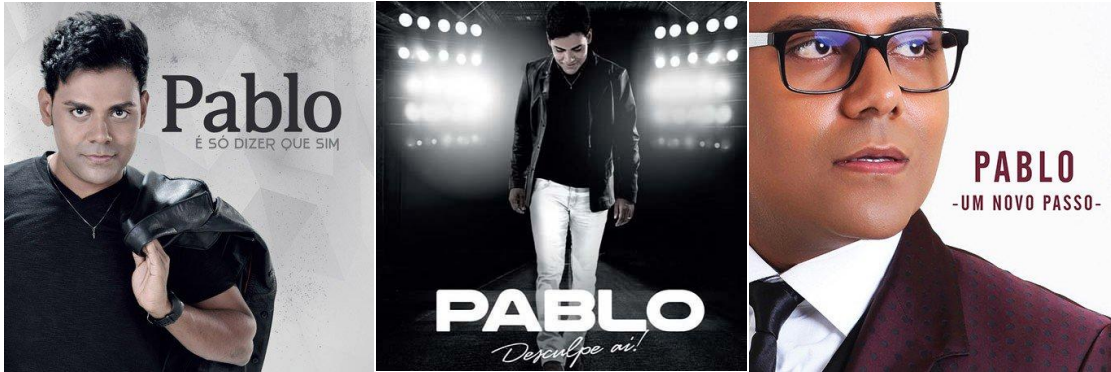
Pablo. Diante de tal disparidade, faz-se uma opção metodológica por não fechar a obra do artista em um número fixo, levantando e trabalhando com um corpus amplo de canções, datadas desde os tempos do Asas Livres até o presente, e lidando mais com as próprias obras do que com sua formalização no mercado fonográfico. Tal caráter aberto exige, pois, a suspensão de alguns lugares comuns da crítica, já que põe em segundo plano algumas de suas características fundamentais, como a unicidade do artista e da obra.

É possível perceber a construção aberta da *persona* artística de Pablo observando a trajetória que trilhou desde Asas Livres, nas diferentes tendências que a nortearam. Inicialmente, havia 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. Durante todo esse 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 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 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”. Os únicos discos ali incluídos eram, apenas, os lançados oficialmente e vendidos pela poderosa gravadora Som Livre: *Êee... Paixão* (2013), *Arrocha Brasil* (2013), *É só dizer que sim* (2014) e *Desculpe aí* (2015). Mais uma observação: o site atual do artista, [www.pablooficial.com.br](http://www.pablooficial.com.br), não traz mais biografia e discografia, mas apenas agenda de shows e materiais recentes de áudio e vídeo, focando-se bem mais, portanto, no fluxo de suas produções.

A entrada de Pablo na Som Livre coincide com um grande esforço de ocupar uma posição de maior prestígio no meio musical, nítido na maior preocupação com o ineditismo das canções, deixando de lado a estratégia da época do Asas Livres de regravar canções bem sucedidas de outros artistas, ou no crescente recurso a participações especiais de artistas muito populares, como Daniela Mercury e Zezé di Camargo. Outro sinal dessa busca foi o incremento da estrutura da banda de apoio, principalmente a partir do carnaval de 2013, quando, apresentando-se na badalada festa de Salvador, decidiu acrescentar

bateria, percussão e contrabaixo, diferenciando-se das outras bandas de arrocha que, como Asas Livres, costumavam ter apenas guitarra e teclado. Desse incremento resultou uma sonoridade cada vez mais próxima do sertanejo universitário, com uso sensível de violões de cordas de aço. O mesmo movimento repercutiu, ainda, na assimilação de uma imagem cosmopolita, perceptível na estética *clean* das capas dos discos lançados entre 2014 e 2016:



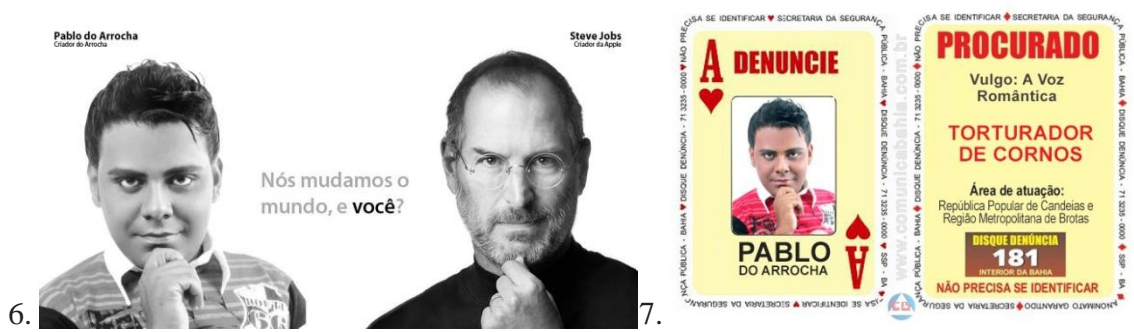
Ao mesmo tempo em que Pablo tentava firmar uma imagem moderna e cosmopolita, porém, acabou se vinculando a um modismo romântico e humorístico nacionalmente conhecido como “sofrência”, surgido em 2014-2015 a partir de uma avalanche de memes que ironizavam, justamente, o seu sentimentalismo. Tudo começou quando foi alvo de piadas do então amador humorista pernambucano Fábio Francisco de Melo (hoje conhecido como Fabinho Sofrência), numa série de peças de áudio que circularam pelas redes sociais, 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 áudio se inicia com o som ambiente de um rádio (ou equipamento portátil similar, dada o sonoridade médio-aguda do reproduzidor) tocando 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 misérra, é sofrência demais!*”. O neologismo “sofrência”, aí estreado, é pronunciado lentamente, sendo completado por um ‘demais’ aberto e áspero, com maior intensidade. De início comedida, resignada, a voz logo se embarga em choro e gemido e, enfim, chega ao grito: “*Eeeeeeiita, Pablo da doença do rato!*”. Sobee, 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!”*. Vem, então, o refrão, e o infeliz narrador se derrama junto ao cantor, dobrando a frase mais aguda e passional, de forma berrada e desafinada: “*Você foi a culpada desse amor se acabar*”. Logo depois abandona a melodia para lançar um último lamento choroso: “*Pablo da doença, não faz isso comigo, não, miséra!”*. 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 reconheçam” (SALIBA 2002: 16), fez com que se buscasse, nesta pesquisa, uma análise mais cuidadosa desse áudio e 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) para compreender a recepção de Pablo nesse momento tão importante para sua carreira. Neles, em geral, se enfocava uma visão que combina, num registro irônico, os elementos mais marcantes do meme de áudio citado: o sentimentalismo trágico, expresso nas entonações desesperadas do narrador; a experiência de pobreza urbana, manifesta no som do radinho de pilha e nas referências a um meio caótico de bares e raparigas; o modo precário de produção artística, refletida indiretamente na voz desafinada do narrador cantando; a identificação com o nordestino culturalmente marginalizado, clara no sotaque e em expressões como “eita” e “miséra”. Veja-se os seguintes exemplos:





Ficam patentes, 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 coincidiu – e certamente colaborou – com o momento em que a música de Pablo alcançava seu maior sucesso, com “Porque homem não chora”, “Bilu, Bilu” e outros hits do CD *É só dizer que sim*, de 2014, embora enfatizando um elemento cômico contrário ao campo que queria ocupar. É justamente aí, porém, que se observa que a consistência da *persona* artística de Pablo, que não se comportou como uma colcha de retalhos, costurada segundo as sedutoras oportunidades comerciais que se apresentaram. Sua reação, feita dentro do jogo aberto da cultura popular massiva, foi a de se deixar atravessar pelas novas tendências, atendendo aqui ou ali às suas demandas, mas sem abandonar importantes constâncias da sua produção anterior. Enquanto na sofrência o intenso caráter passional aparecia com deboche e o vínculo com a dança do arrocha ficava em segundo plano, Pablo pouco acedia ao tom humorístico, preferindo uma abordagem empática das dores amorosas, e mantinha-se sempre fiel ao ritmo e à dança do arrocha.

Essa combinação entre passionalidade e convite à dança é, aliás, algo muito inusitado, visto que a música brasileira tradicionalmente aparta as canções de índole passional das voltadas à dança, desde a modinha e o lundu coloniais. Pablo a sustenta, faz dela sua constância fundamental. Para tanto, investe no uso estratégico de recursos que controlam as ondulações acentuadas da canção passional tradicional, criando sistemas de

---

previsibilidade, usando, sobretudo, o que Luiz Tatit (2002) chama de entoação enumerativa, com frases que moldam a passionalidade através de repetições subsequentes de motivos melódicos, assim como na primeira parte de “Bilu Bilu” (Tatau/E. Cavalcante) e no refrão de “Desculpe aí” (Jonas Dantas). Dessa forma, a passionalidade das canções se atenua um pouco, favorecendo que se dê atenção à dança, mas sempre mantendo uma notável ambiguidade tensiva.

O zelo pela dança, aliás, merece atenção especial na obra de Pablo. Tanto é, que seus discos costumam dar a impressão de um baile contínuo, com músicas emendadas umas nas outras. Tal efeito foi desenvolvido ao longo dos anos, partindo de um artifício aprendido na música eletrônica de dança: a fixação dos andamentos de todas as faixas (em seu caso, 132 bpm). Isso, somado a uma combinação de introduções com bateria em anacruse e finais em fades curtos em todas as canções, criam a sensação de uma única faixa musical ao longo do disco, como pode ser visto exemplarmente nos supracitados *É só dizer que sim*, *Desculpe aí* e *Um novo passo*. Aliás, as apresentações de Pablo e de seu seguidor Tayrone Cigano, assistidas pela pesquisa em Itamaraju/BA, nos anos de 2017 e 2019 (respectivamente), comprovaram esse vínculo, tendo raríssimas interrupções entre uma música e outra.

Qual seria o impacto social do protagonismo da dança do arrocha, de corpos colados – em geral, negros e mestiços – fazendo sensuais movimentos semicirculares de cintura, quase sem tirar aos pés do chão? Essa maneira de ocupação do espaço pelos corpos é obviamente destoante, não só de uma moralidade comportamental conservadora, mas também das expressões artísticas mais prestigiosas, seja na dança clássica, com sua valorização da leveza e a verticalidade; seja na dança popular tida como “típica” da Bahia, a explosiva axé-music, emblematicamente conduzida pelos gritos de “tira o pé do chão” de Ivete Sangalo. Não é exagero, portanto, supor que tais corpos se prestem a trazer à paisagem outra estética, outra socialidade, outra identidade baiana.

O caráter marginal dos corpos do arrocha ficou evidente nos lugares identificados pela pesquisa em que essa corporalidade se expressa mais intensamente: dois bares de campos de futebol de várzea na zona rural de Prado/BA, uma casa de shows periférica em Itamaraju/BA, uma festa de rua em Caravelas/BA, um prostíbulo e duas casas noturnas da parte menos badalada da região central de Teixeira de Freitas. Em todos os casos, a concentração de gente era determinante, pois mesmo nos bares



periféricos, nos carros de som e nos churrascos residenciais visitados, sem aglomeração de gente, a cena da dança pouco ou nada se verificou. Tal fato não é ocasional, na medida em que Milton Santos (1995) percebe na proximidade física entre os marginalizados a condição para a formação da ação comunicacional em rede que mobiliza a cultura popular. Passando da micro-situação da dança para um raciocínio social mais amplo, compreende-se que seja a coabitação das periferias, por sua densidade, o meio fundamental do nascimento, da difusão e da ação política do arrocha.

A dificuldade de seguir caminhos analíticos e críticos já trilhados, ao contrário de desencorajar a presente pesquisa, motiva a investir em novas estratégias de abordagem da cultura popular. A música de Pablo, assim como outros fenômenos massivos emergentes nas últimas décadas, se ergueu à margem da indústria fonográfica convencional (sem, necessariamente, perdê-la de vista) e, justamente em função disso, permite ver fortes movimentos eruptivos da cultura popular regional. Daí que os padrões consagrados não sirvam mais. Cantando separações dolorosas, exaltando a conjunção carnal, alargando as brechas da música popular urbana, Pablo e o arrocha, mais do que convidar, exigem uma reavaliação da cultura da Bahia – e, talvez, do Brasil, por extensão.

## REFERÊNCIAS:

- ALONSO, G. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.
- ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- DOMINGUES, A. **Caymmi sem folclore**. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- GUERREIRO, G. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: 34, 2000.
- LEMONS, R.; CASTRO, O. **Tecnobrega: O Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**, 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**, 2ª Ed.. São Paulo: Ucitec, 1997

---

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

**SILVA, E. L. Tecnobrega: do bordel às aparelhagens.** São Paulo: Intermeios, 2014.

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