

Mussum, “Os Originais do Samba” e a sonoridade do pagode carioca^{1 2}

Mussum, Os Originais do Samba and the pagode carioca sound

Felipe Trotta

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, pesquisador do CNPq. Doutor em Comunicação e Mestre em Musicologia. Foi vice-presidente da IASPM-AL (2010-2014) e editor da Revista E-Compós (2009-2013).

<trotta.felipe@gmail.com>

RESUMO

Durante as décadas de 1960 e 1970, o grupo musical “Os Originais do Samba” desenvolveu uma sonoridade particular, baseada no coro masculino e em uma forte percussão que buscava processar musicalmente uma intenção comercial com autenticidade estética. O grupo, liderado pelo sambista e humorista Mussum, ocupou certo destaque no mercado musical do período, participando de shows, gravando discos e atuando na televisão, mas nunca obteve pleno reconhecimento da crítica musical. Com seu coro negro masculino e a performance cênica e sonora de sua batucada, “Os Originais” sedimentaram uma estética de samba que se tornaria inspiração para gerações futuras, que desenvolveram o que foi batizado posteriormente de “pagode”, inicialmente com o grupo “Fundo de Quintal”, desdobrando-se depois para os conjuntos do chamado “pagode dos anos 1990”.

Palavras-chave: Música popular. Cultura. Comunicação.

ABSTRACT

During the 1960s and 1970s, the musical group “Os Originais do Samba” developed a particular sound based on male choir and on a strong percussion seeking to musically process a commercial purpose with a aesthetic authenticity. The group, led by humorist and sambista Mussum, achieved certain prominence in the music market of the period by participating in shows, recording albums and performing on television, but never got full recognition of music criticism. With its black male choir and the scenic performance of its percussive sound, “Os Originais” sedimented an aesthetic of samba that became inspiration for future generations who developed what later was known as “pagode”, initially with the group “Fundo de Quintal”, then with other groups of so-called “pagode of the 1990s.”

Keywords: Popular music. Culture. Communication.

Começandis...

O samba é, talvez, o gênero musical brasileiro mais pesquisado e comentado. Sua relevância no imaginário nacional é continuamente acionada tanto na mídia quanto no próprio mercado e na crítica musical. Mais

1 Uma versão preliminar desse texto foi apresentada no congresso do Intercom 2015, escrita em parceria com Caroline Dabela Silva. O texto aqui publicado é resultado dos profícuos debates realizados durante o congresso e tensionado pelas contribuições dessa discussão. Aproveito para agradecer aos colegas Thiago Soares, Fernando Coelho e Jeder Janotti Jr. pelos valiosos apontamentos.

2 Essa pesquisa tem o apoio da Faperj (Jovem Cientista de Nosso Estado) e do CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa).

recentemente, esse interesse tem se materializado em dezenas de publicações e trabalhos acadêmicos, que abordam uma variedade relativamente grande de temáticas em torno do gênero, seus atores, movimentos e períodos. Essa extensa bibliografia elabora uma narrativa para o samba que se consolida em torno de alguns momentos históricos particulares, tomados quase unanimemente como pontos de inflexão de conjunturas, atores, músicos e ideologias que se cruzam com o samba. A proliferação de conhecimento, dizeres e narrativas sobre o samba também produz lacunas e silenciamentos, que aos poucos vão sendo preenchidas e observadas. Um dos períodos reconhecidos como de aguda importância para o samba e para a música brasileira em geral é a década de 1960, que coincide com a época de projeção do grupo “Os Originais do Samba” no mercado musical. No entanto, pouco se fala sobre o grupo.

Esse silêncio pode estar relacionado com dois aspectos. Em parte, a atuação comercial do grupo produziu severas críticas proferidas por influentes jornalistas musicais do período, contribuindo para uma diminuição de seu valor estético no cenário da música brasileira da época. Um segundo aspecto pode ser creditado à atuação midiática de Mussum. Importante integrante de “Os Originais”, o sambista aos poucos se viu ocupando lugar de destaque na televisão e no cinema como humorista do quarteto cômico “Os Trapalhões”. Essa atuação dupla pode ter contribuído para um vazamento de expectativas sobre sua performance musical como parte de um grupo que não podia ser sério ou não deveria ser levado a sério.

Porém, ao contrário do que pode sugerir esse silenciamento, “Os Originais” ocuparam 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 chave de sua importância estética e histórica é a sonoridade de suas apresentações e gravações.

Em 1969, o grupo lançou seu primeiro disco pela gravadora RCA, tendo como faixa de abertura uma regravação da canção “Cadê Teresa”, de Jorge Ben. Comparando a versão do compositor (lançada no mesmo ano) com a gravação do conjunto, o jornalista Juliano Barreto observa que a música ganhou “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).

Esse artigo é, de certa forma, sobre esse “convidativo” coro.

O canto em uníssono associado à forte presença percussiva nos arranjos d'Os Originais" se tornará uma marca estilística do grupo, moldando as bases sonoras do que podemos chamar de "pagode carioca". O som do grupo condensa um conjunto de expectativas e imaginários potentes que de alguma forma sempre estiveram presentes na história do samba, mas que ganharam nesse momento uma versão comercial amplamente difundida nas rádios, na televisão e no mundo dos discos.

Pensar sobre a sonoridade é buscar pontes de contato entre a prática musical e as ideias que são articuladas, tensionadas e elaboradas a partir dessas práticas. As sonoridades não são neutras, elas acionam imaginários compartilhados e produzem mudanças em comportamentos, códigos sociais, modelos de visibilidade e audibilidade compartilhados. O trabalho d'Os Originais" funciona, assim, como um referencial estético-sonoro que articula duas ideias: de um lado, a ideia de "mercado" entendido como espaço de disputas comerciais por dinheiro e prestígio e, do outro, a ideia "autenticidade", estratégia para ocupação estética do mercado pela legitimidade construída a partir de um pertencimento presumido e reafirmado a um ambiente sociocultural reconhecidamente válido.

Não à toa, o som do conjunto foi apropriado anos depois por diversos grupos e artistas de samba que desenvolveram essa sonoridade e seu universo simbólico. Tais grupos buscaram reposicionar o imaginário do samba – fortemente atravessado pela ideia de autenticidade – incorporando algum tipo de inserção positiva no mercado, negociando seu viés comercial. Possivelmente a herança mais direta e imediata dessa sonoridade seja o estilo do grupo "Fundo de Quintal", formado nas famosas rodas de samba do bloco carnavalesco Cacique de Ramos durante a década de 1970. A sonoridade do "Fundo de Quintal" é inspiração continuamente reafirmada tanto pelos sambistas que foram lançados comercialmente durante a década de 1980 (como Jorge Aragão, Almir Guineto, Zeca Pagodinho, entre outros) quanto dos grupos do chamado "pagode romântico" que surgiram a partir da década seguinte (como "Raça Negra", "Só Pra Contrariar" e "Exaltasamba"). É possível afirmar que esse "som" se consolida no mercado de samba durante os últimos 40 ou 50 anos como signo de uma vertente mais popular do samba, traduzido midiaticamente na classificação "pagode", que assume vários sentidos no decorrer das décadas. E que é fortemente inspirado pela sonoridade do sexteto "original".

Os Originais e seu som: coro e percussão

O grupo “Os Originais do Samba” foi fundado oficialmente em 1965 como uma dissidência do grupo Os Morenos do Samba. Atuando na noite carioca nas companhias teatrais 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 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 no Rio, posteriormente se transferindo para a capital paulista e atuando no famoso Cassino Royale e na boate Blow up.

O teatro musical de Carlos Machado desenvolvia uma fórmula de samba “tipo exportação”, que agradava aos turistas e ao mesmo tempo servia para vender shows por várias cidades do mundo. No início dos anos 1960 era uma forma artística em franco declínio de público, que guardava ainda alguma referência de um período de grande sucesso de décadas anteriores, mas em conflito com valores modernizantes em voga³.

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” atuavam no palco do teatro musicado como acompanhadores de artistas como Elza Soares, Grande Otelo e Marília Pera, produzindo ao mesmo tempo uma ambiência festiva e fornecendo um toque de autenticidade e espontaneidade. Com seus largos sorrisos, movimentos expressivos, passos virtuosos de coreografias de samba (inspirada nos mestres-salas) e um animado coro, “Os Originais” participaram de algumas produções importantes do período como “O teu cabelo não nega” (1963), “Rio de 400 janeiros” (1965) e “Pussy pussy cats” (1966), credenciando-se como grupo de samba competente para o formato. Nesse ambiente, formataram um “som” que se tornaria não somente uma marca estilística própria, mas também um modelo de conciliação entre autenticidade e mercado musical, baseado na percussão e no canto masculino em uníssono.

3 Trata-se de momento peculiar da república brasileira, atravessado por uma política de estado e um imaginário de valorização exacerbada da modernização. O surgimento da bossa nova, a chegada do rock, do hi-fi, da TV, a inauguração de Brasília e a expansão da indústria automobilística são alguns elementos que marcam a época e a busca pela eliminação do “atraso” brasileiro.

■ Figura 1 - “Os Originais do Samba” no palco

Fonte: Acervo CEDOC/FPA - Centro de Documentação - TV Cultura, Fundação Padre Anchieta. Foto de Armando Borges, 1972, reproduzida na matéria “Mussum, o rei do reco-réquis”, Rádio Cultura⁴.

O canto coletivo em uníssono não é, evidentemente, uma invenção de “Os Originais”. Trata-se, ao contrário, de elemento importante da sonoridade do samba que, de certa forma, traduz sonoramente as ideias de espontaneidade e compartilhamento comunitário do gênero. Cantar em conjunto numa roda de samba (ou em qualquer outro evento social) significa interagir com um grupo de pessoas em torno de imaginários, narrativas e valores. É também uma chave para estabelecimento de um sentimento de comunidade, ação que articula uma noção de grupo e de experimentação coletiva de uma prática sonora (Wisnik, 1999). Toda a ambiência das rodas de samba é construída em torno da participação efetiva de todos os presentes, numa estética coletiva que fragiliza a distinção entre músicos e público. Uma roda de samba de sucesso é medida pela intensidade do compartilhamento materializado sonoramente no canto em conjunto. Esse canto coletivo marca sua presença no mercado musical desde o início da fonografia, sendo utilizado com crescente recorrência nos discos de samba desde as décadas de 1920 e 1930. O caráter inclusivo do canto coletivo é elemento importante de afirmação do pertencimento ao “mundo do samba”, um universo sociocultural majoritariamente negro e pobre, que através de sua permeabilidade à participação adquire legitimidade e reconhecimento⁵.

4 Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/playlists/mussum-o-rei-do-reco-requis>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

5 Uma discussão detalhada sobre como o caráter inclusivo das práticas culturais negras funcionam como estratégia política de valorização e reconhecimento das mesmas – sobretudo religião e música – é desenvolvida pela antropóloga José Jorge de Carvalho no artigo “Black music of all colors” (1993).

No caso da sonoridade desenvolvida pelo Os Originais, contudo, esse viés inclusivo adquire outra camada significativa, relacionada com a performance vocal exclusivamente masculina. A masculinidade negra do grupo é afirmada na energia de sua performance vocal, manifestação de força física e de presença corporal na interpretação musical. Num contexto de hierarquização social, étnica e de gênero, o canto coletivo negro e masculino fala de um conjunto populacional desprestigiado – o “negro” – e de uma forma específica de experimentar e processar sua negativização – o *homem* negro. Se o gênero se manifesta a partir de atos que são repetidos continuamente (Butler, 1990), o canto em uníssono funciona como materialização dessa performatividade, identificando e classificando o grupo num contexto de estereótipos que atravessa as hierarquias sociais.

Porém, a afirmação masculina do negro é atravessada pela relação desigualdade entre negros e brancos. Enquanto população racializada e estigmatizada por séculos de teorias racistas, a posição de dominação masculina é exercida apenas parcialmente por homens negros. Em instigante trabalho sobre masculinidade, negritude e violência, Nkosi observa que a corporeidade – associada à animalidade (sexual, viril, bruta e incivilizada) – do homem negro é o vetor através do qual ele adquire visibilidade (p. 90) e, no caso, audibilidade.

Do Mano Brown ao Kid Bengala, do Mussum ao Fernandinho Beira-Mar, a resposta ao estereótipo não poderia ter outro ponto de partida que não a própria reificação racializada e, neste sentido, a afirmação da masculinidade. Muitas vezes sem a força necessária (ou mesmo a pretensão) para desarticular todo o esquema, limita-se a repeti-lo (Nkosi, 2014, p. 91).

Contudo, talvez seja demasiado pessimista pensar na atuação coletiva negra – como no caso de “Os Originais” – como apenas reificação do esquema. A prática musical é uma ação que frequentemente produz deslocamentos e complexidades nas estruturas de poder, aprofundando frestas e processando mudanças. Não à toa, Paul Gilroy, em seu clássico livro *O Atlântico negro* dedica um capítulo particularmente complexo à música, sugerindo que é através da experiência sonora que o pertencimento negro transnacional diaspórico se realiza de modo mais contundente.

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de

estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada [...]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos (Gilroy, 2001, p. 209).

O autor cita, por exemplo o caso do coro negro *spiritual* norte-americano Jubilee Singers, que na década de 1870 fez apresentações na Inglaterra produzindo reações diversificadas (de asco, violência, admiração, surpresa, encanto, dúvida) que abriram caminho para um mercado internacional (anglófono) para música negra (Gilroy, 2001, p. 184). O mesmo pode ser dito sobre o processo de legitimação do samba na década de 1930, que processou musicalmente referências culturais distintas em busca da afirmação de uma ideia de autenticidade cultural negra e popular, condensada em determinadas práticas sonoras e musicais (Sandroni, 2001)⁶.

Essa autenticidade, tensionada pela estigmatização que a acompanha, manifesta-se na corporificação negra nos palcos, telas e nas performances musicais, sendo particularmente audível no canto coletivo. Nesse sentido, é possível pensar na negritude masculina do canto d"Os Originais" como uma afirmação positivada de uma habilidade autêntica elaborada a partir de um referencial negativo e inserida no universo do mercado de música popular, consumido por um público cada vez mais amplo e diversificado.

Não podemos ignorar que, ao lado do coro masculino em uníssono, a performance de "Os Originais" era apresentada com a expressividade sonora e visual do ato percussivo. O impacto cênico (e simbólico) de seis homens negros cantando em uníssono e tocando instrumentos de percussão se converte em elemento exótico para exploração comercial ao mesmo tempo envolvente, sedutor e contraditório. A combinação dos instrumentos de percussão empregados no samba (surdo, pandeiro, reco-reco, ganzá, tamborim e cuíca) produz certas sobreposições de ataques que intensificam o suingue e produzem maior intensidade sonora. A percussão funciona como elemento sonoro que reforça o imaginário "selvagem" e "rústico" do popular negro, mas convertido

6 Sandroni aponta que o próprio ritmo característico do samba – que ele nomeia como "paradigma do Estácio" – é resultado dessa articulação étnica e social protagonizada por setores sociais pauperizados formados majoritariamente por negros. Em suas palavras, o paradigma do Estácio "foi um compromisso possível entre as polirritmias afro-brasileiras e a linguagem musical do rádio e do disco", tendo contribuído também para que "o Brasil, que 40 anos antes conhecia ainda a escravidão, passasse a outra etapa de sua identidade cultural, integrando dados até então excluídos" (2001, p. 222).

em signo de valor autêntico no contexto do mercado cultural. O caráter ruidoso, violento e potencialmente amedrontador do barulho percussivo de negros batucando se suaviza ao se conjugar com o canto afinado e com a rigidez controlada do *showbizz*. A percussão robusta da batida do samba estabelece um eixo de pertencimento a um gênero musical já referenciado no imaginário nacional, imprimindo uma força própria a partir da ideia de autenticidade.

Articulando de modo particularmente eficaz esse emaranhado musical e semântico, a sonoridade de “Os Originais” ultrapassa os limites do decadente teatro musicado e alcança a televisão (com uma participação no programa da TV Tupi “Bairro feliz”, protagonizado precisamente por um dos principais astros do teatro musicado: Grande Otelo) e a indústria fonográfica, com o lançamento de seu primeiro LP em 1969⁷.

■ **Figura 2 – Primeiro LP de “Os Originais do Samba”. RCA, 1969.**



Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – MIS/RJ

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

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

com destaque na programação televisiva. A canção “Lapinha” (Baden Powell e Paulo Cesar Pinheiro), interpretada por Elis Regina foi a grande vencedora acompanhada pelo violão de Baden e pela robusta batucada d’Os 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 conciliava autenticidade com uma experiência de quase 10 anos em espetáculos musicais, sem contar o carisma performático de seus integrantes e a força da batucada e do coro. Essa receita foi elemento crucial na ambientação da “Lapinha”.

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.

“Os Originais” não eram, no entanto, 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, 12/05/1969, p. 7). 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 *showbiz* (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 criar um 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, Caderno B, p. 2).

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 vendagens 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 d'"Os 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 consolidam como 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 acomodam 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 100 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 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. Bahktin (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 de “Os 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 d’“Os 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 “Os 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 d’“Os 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, que podemos chamar de “pagode carioca”.

Desdobramentos e heranças do som d'Os Originais

A importância histórica e simbólica do grupo “Os Originais do Samba” não se encontra somente na formatação de uma sonoridade particular capaz de processar o imaginário “autêntico” do samba no mercado musical e amplificar esse modo de fazer e pensar nas mídias de massa. Os Originais ajudaram a moldar uma maneira de estabelecer esse diálogo entre indústria massiva empresarial e o universo simbólico comunitário e popular do samba. E essa maneira se manifesta na sonoridade do grupo, que se desdobra diretamente no som de outro grupo masculino e negro de grande sucesso no mercado musical: o 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, funciona como uma espécie de continuidade da estética desenvolvida durante a década de 1970 pelo “Os Originais do Samba”. A foto da capa do disco do Fundo de Quintal apresenta o grupo numa roda de samba embaixo da famosa tamarineira da quadra do bloco, local de realização dos encontros musicais.

■ **Figura 3 – Capa do disco de estreia do grupo Fundo de Quintal. RGE, 1980.**



Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – MIS/RJ

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 por 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 Pereira 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 (Trotta, 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 "suingado" 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. 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 Chiquinho 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 roda⁸) trazido de suas inúmeras viagens ao exterior com o grupo. Não por acaso, os músicos do “Fundo de Quintal” participam dos discos solo de Mussum tanto como instrumentistas quanto como compositores, intensificando a ideia de um pertencimento estético comum que atravessa o som dos dois grupos musicais.

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, Vicente observa que “nos grupos ‘Os 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 e negro se tornaram elementos indissociáveis do pagode, sendo inclusive parcialmente empregados pelos grupos de pagode romântico que dominariam o mercado musical na década de 1990.

Terminandis...

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

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

(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, destacou-se a emergência de um tipo particular de sonoridade de samba nas décadas de 1960-70 a partir da atuação pioneira do grupo "Os Originais do Samba". A construção de uma batucada intensa acompanhada pelo vigoroso coro masculino fornece uma certa narrativa sobre o imaginário popular do homem negro, 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 d'"Os Originais" buscava encenar uma coletividade negra e masculina nos palcos e telas, 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 d'"Os 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. Artistas de vertentes variadas do samba contemporâneo como Thiaguinho, Zeca Pagodinho, Péricles, Diogo Nogueira ou os grupos "Casuarina", "Sorriso Maroto", "Só Pra Contrariar" e "Revelação" apropriam-se com frequência dessa sonoridade, marcando hereditariedade e pertencimento a uma corrente de pensamento sobre samba, sociedade e mercado. Porém, os usos recentes da sonoridade formatada midiaticamente pelo "Os Originais do Samba" precisariam ser discutidos detalhadamente em outro texto, pois essa reflexão demanda aprofundamentos que levem em consideração complexidades variadas de cada momento histórico. Fica aqui somente como sugestão e convite.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Julia Silveira. **A geração do “Samba Sem Sobrenome” pós-1990**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 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.
- CARVALHO, José Jorge de. **Black music of all colors**. Série Antropologia 145. Disponível em: <<http://dan.unb.br/corpo-docente?start=6>>. Acesso em: 24 mar. 2008. Brasília: DAN - UnB, 1993.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, v. 8, n. 16. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1995.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- 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.
- NKOSI, Deivison Faustino. O pênis sem falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidade e racismo. In: **Feminismos e masculinidades**. Eva Alterman Blay (org.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- 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.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba (1927-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.
- SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELO, Zuza. **A canção no tempo**. São Paulo: 34, 1998.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 2008.

TAGG, Philip. **Music meanings**. Huddersfield, UK: MMM, 2014.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras**: samba de raiz e pagode romântico nos anos 1990. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

TROTTA, 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.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 4/11/2015

Aceito em: 11/11/2015

Endereço da autora:

Felipe Trotta <trotta.felipe@gmail.com>

Universidade Federal Fluminense

Rua Miguel de Frias, 9

CEP: 24220-900

Niterói, RJ – Brasil