

Pluralidade: a revolução do álbum da banda baiana Fantasmão¹

Lucas AMORIM²
Nadja Vladi GUMES³

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a analisar o álbum Pluralidade, da banda Fantasmão, enquanto retrato da periferia baiana, buscando compreender como os discursos produzidos pelo estilo musical no período denunciavam problemas sociais como o racismo, a violência policial, a pobreza e a miséria. Busca-se também compreender como a música participa como agente que modela a forma que o consumidor daquele produto cultural fala, veste, age e vive, além de compreender a produção cultural também a partir de suas raízes – nesse caso, o samba de roda do Recôncavo da Bahia – o estilo de onde o pagode baiano deriva diretamente.

PALAVRAS-CHAVE: Pagode Baiano; Cena Musical; Raça; Territorialidade;

Considerada uma ferramenta muito importante para o processo de autoafirmação e autodescoberta, a música foi essencial para o surgimento de grupos e artistas negros que consolidaram a *black music* nas décadas de 70 e 80 dentro e fora do Brasil, nomes como Cassiano, Toni Tornado, Tim Maia, Gilberto Gil, Jorge Ben, Nina Simone, Diana Ross e outros que deixaram a sua marca no imaginário popular e na história da música.

A década de 1990 foi palco para uma série de transformações nesse cenário da música brasileira, em especial no que tange a produção cultural periférica, partindo desde a criação de estilos musicais com referências da música internacional, como é o caso do funk, que nasceu como um derivado do *miami bass*, o estabelecimento do *hip-hop* brasileiro, com os Racionais MC's e Sabotage.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa Comunicação, Música e Entretenimento a do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Publicitário e Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFRB.

³ Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFRB e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.

Além da popularização do funk e do hip-hop, o pagode baiano também foi outro expoente da cultura preta brasileira, sendo um estilo musical que nasceu do samba de roda do Recôncavo da Bahia e inicialmente era chamado de samba-duro.

Os estilos musicais supracitados foram criados na periferia e tiveram o protagonismo negro em seu processo de concepção, sendo o funk gerado nas favelas do Rio de Janeiro e o pagode na periferia da capital baiana e cidades vizinhas, como Recôncavo e região metropolitana. Ambos os estilos foram fundamentais na reverberação de discursos de denúncia racial e social, tendo letras que relatavam diretamente as implicações do racismo e da discriminação na vida da população marginalizada e tinha pouco (ou nenhum) espaço na grande mídia.

Estes movimentos musicais de origem periférica, que Simone Pereira de Sa decodifica com a noção de música pop-periférica brasileira⁴ (2021), transcendem o âmbito da música e se tornam estilos de vida, principalmente por conta da identificação que suas letras e seus artistas podem causar.

Dentre os grandes exemplos de artistas da música brasileira que tiveram um papel importante ao ajudar a ampliar a visão da população negra acerca dos problemas raciais do Brasil estão os *Racionais MC's*, grupo surgido em 1988.

Entre 1993 e 2014, os *Racionais* lançaram um total de quatro álbuns de estúdio, sendo dois deles clássicos que definiram uma época e até hoje são aclamados pela crítica e também pelo público: *Sobrevivendo ao Inferno*, de 1997 e *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia*, de 2002.

Num primeiro momento, pode-se dizer que as várias experiências narradas nos seis discos do Racionais tratam no fundo de um só tema: a violência que estrutura a nossa sociedade. O grupo canta a violência que estrutura as relações entre os familiares (quando há abandono, agressão física ou moral), os amigos (quando há traição), o homem e a mulher (quando há traição ou prostituição), o traficante e o viciado. Canta a violência do crime — do assalto, do estupro, do assassinato, do linchamento. A violência causada por inveja ou por vaidade. Também canta que a relação entre as classes sociais é sempre violenta: o tráfico e o crime (novamente), o racismo, a miséria, os baixos salários, a concentração de renda, a esmola, a publicidade, o alcoolismo, o jornalismo, o poder policial, a justiça, o sistema penitenciário, o governo existem por meio da violência (GARCIA, 2004, p.171).

⁴ Para Simone Pereira de Sá a noção de música pop-periférica funciona como um rótulo guarda-chuva, que abriga um conjunto de expressões musicais que compartilham sentidos estéticos amplos e são valoradas negativamente por camadas da audiência e da crítica. Trata de um termo que aponta para um conjunto de relações entre gostos, valores e música". (2021, p. 26-27)

Em suas músicas, o grupo abordava a realidade da população negra periférica de sua época, e suas letras ecoaram no Brasil inteiro influenciando uma série de jovens que, posteriormente, se tornaram artistas do *rap* e posteriormente influenciaram artistas do pagode baiano que produziam músicas com o mesmo teor de discussão racial e protesto contra desigualdades que era característico do Racionais.

[...] O Racionais assume o ponto de vista da periferia e não canta com medo: canta com a cabeça levantada, como quem está pronto para revidar tudo — palavras, fisionomias, ostentações, socos ou tiros. E deixa pouco espaço para redenções: encontra-se a paz sobretudo no rap; ou na diversão (música, basquete, futebol, bilhar, dominó) com os amigos; na própria amizade; na lealdade; no dinheiro digno ganho graças ao estudo; na mãe que fez do filho “um homem, não uma puta”; nos raros momentos em que um homem percebe o valor das coisas em si, tirando desse encontro a sua identidade; na liberdade e na honra de não dever nada a ninguém; em Deus, Jesus, Virgem Maria, nos Orixás. Mas o caminho para obter a paz é sempre atormentado (“pra quem vive na guerra a paz nunca existiu”), por isso quem a experimenta, um momento que seja, já é um sobrevivente. Aliás, estar literalmente vivo (“contrariando a estatística”) já é uma grande vitória, por ser quase uma exceção (GARCIA, 2004, p.172).

O pagode baiano e suas origens

Para compreender melhor o pagode baiano dos anos 2000, é importante voltar um pouco no tempo e analisar todo o seu histórico, desde o samba de roda, movimento que segundo Sandroni (2010), teve em 2004 o seu primeiro registro como patrimônio imaterial do Brasil no Livro das Formas de Expressão, lançado em setembro do mesmo ano. O autor também define o samba de roda como tipo de música e dança que é praticado majoritariamente pela população afro-brasileira do Estado da Bahia, e traça alguns pontos de diferenciação entre o samba de roda baiano, e o samba carioca, dizendo que:

O primeiro é a organização da dança, na qual a posição circular não é circunstancial, como nas “rodas de samba” comuns em muitas capitais brasileiras, mas intrínseca à definição do gênero: samba de roda. O segundo é o tipo de canto, que adere melhor ao modelo “responsorial” de canto coletivo, tantas vezes associado à música tradicional africana e afrodiáspórica. Os praticantes de samba de roda são chamados de “sambadores” e “sambadeiras”, e não “sambistas” como nas demais localidades do país (SANDRONI, 2010, p. 373).

Dentro desse processo de popularização do samba de roda, houveram alguns nomes fundamentais em algumas cidades do Recôncavo como: Dona Dalva Damiana, de

Cachoeira, Edith do Prato e Dona Nicinha do Samba, de Santo Amaro da Purificação, e Dona Zelita, da cidade de Saubara. Todas as matriarcas atuam ou atuavam diretamente na produção cultural de suas cidades.

Muitos desses movimentos culturais, em especial o samba de roda, nasceram no Recôncavo Baiano e foram levados para a capital baiana nos processos migratórios, como afirma Rodrigues (2021) a partir do depoimento de integrantes do samba junino *Leva Eu*. Posteriormente foram originadas outras expressões culturais a partir do samba de roda, um deles e que atualmente é uma grande potência da musicalidade baiana é o pagode ou *pagodão* baiano, estilo que de acordo com Lacerda (2016) nasceu com o grupo *É o Tchan* a partir da incorporação de aspectos da música tradicional baiana, como o samba de roda do Recôncavo, fundidos com elementos da indústria carnavalesca e da música pop globalizada.

Para Oliveira (2001), o termo pagode reaparece na década de 1970 como forma de categorizar reuniões promovidas por sambistas. A informação é complementada por Lima (2016), afirmando que o termo foi constantemente reutilizado para tipificar diversos movimentos que surgiram da música negra afro-brasileira, mais especificamente o samba.

É possível notar que entre os anos 80 e 90, inicialmente no Sudeste e posteriormente no resto do Brasil, ocorreu a popularização de outro estilo musical que também era denominado como pagode ou pagode romântico.

Esse gênero foi uma inovação tanto no sistema mercadológico da música brasileira como também, se observado, na maneira da pessoa negra expressar os próprios sentimentos. Com uma trajetória de escravidão, desigualdade, racismo, apartheid e supremacia branca, a pessoa negra foi obrigada a abrir mão da sua sentimentalidade ao decorrer das décadas ao redor do mundo (PIRES; LIMA, 2021, p. 37).

Esse movimento musical teve o samba carioca como raiz e suas letras falavam, em grande maioria, de romance, desilusões e relacionamentos amorosos, tendo como grandes responsáveis pela sua popularização artistas como Almir Guineto, Bezerra da Silva, e posteriormente grupos como Exaltasamba, Soweto e Raça Negra.

Na Bahia, quase de maneira simultânea, ocorre o surgimento de um dos maiores grupos de pagode baiano, o Gera Samba (posteriormente renomeado como *É o Tchan*), que teve a carreira alavancada nacionalmente com o hit *Melô do Tchan*. O instrumental

de samba ganhava letras de duplo sentido que estimulavam coreografias, brincavam com a sensualidade e a sexualidade.

Lima (2016) cita que após a explosão meteórica do grupo, diversos outros surgiram tentando repetir o mesmo modelo:

Um trio de dançarinos, normalmente um rapaz negro, uma mulher loura natural ou tingida e outra negra, e um conjunto musical que incluía teclados, guitarra, baixo, cavaquinho, bateria e percussão (surdo, congas, timbales, pandeiro). Em seguida, as bandas incluíam também instrumentos de sopro que roubaram o destaque dos teclados. Atualmente, poucas bandas ainda trazem trio de dançarinos. Executam normalmente o mesmo repertório, cujas letras são facilmente assimiláveis, lascivas, não-românticas, sexistas, homofóbicas e racistas. Feitas para dançar, descrevem passos de dança marcados pelas batidas da bateria do rock (LIMA, 2016, p.65).

O grupo dominou as paradas de sucesso entre os anos de 1995 e o início dos anos 2000, ano que lançaram o álbum Tchan.com.br, seu último disco a vender mais de 100 mil cópias nacionalmente.

Os movimentos são denominados por Oliveira (2001) como novo pagode, onde ambos se tratam de segmentos de origens distintas, mas que atuam como ferramentas da indústria cultural objetivando o lucro.

Posterior ao sucesso do grupo É o Tchan, outros grupos de pagode surgiram com uma lírica semelhante ao grupo dos anos 90, com letras pegajosas, cheias de conotações sexuais e com estímulo à coreografia. Entretanto, outros grupos que iam por um viés diferente também surgiam no mesmo período.

No começo dos anos 2000, um grupo tem sua carreira alavancada no cenário do pagode: o Harmonia do Samba. Segundo Souza e Souza (2011), o grupo buscava fugir da fórmula que já estava desgastada, deslocando a estratégia exclusiva do corpo feminino para outros corpos que até então não haviam sido muito explorados pelo gênero.

A banda que nos dá dimensão do marco dessas transformações culturais é Harmonia do Samba: saem de cena o rebolado das dançarinas sensuais que reiteravam o mito da democracia racial brasileira e entra em cena o rebolado viril de um cantor, Xanddy, a sensação triunfal do carnaval soteropolitano dos anos 2000 (SOUZA; SOUZA, 2011, p.3).

Igor Kannario, que liderava o grupo A Bronkka, e Edcity, líder do grupo Fantasmão, são outros dois artistas fundamentais para compreender a representação da população periférica a partir do pagode baiano dos anos 2000. O grupo Parangolé em sua formação original, que durou até 2007, também tinha em suas letras o caráter de denúncia dos problemas sociais. Posteriormente o grupo passou por uma mudança de vocalistas e com isso suas letras também passaram por uma remodelação de teor, abandonando um pouco o discurso inicial.

Essa introdução é importante para trazer aqui o grupo referência para a presente pesquisa, o Fantasmão, um dos grandes expoentes do pagode baiano de protesto, que sofreu influência direta do rap dos Racionais, mas também do funk carioca, fazendo parte desta rede de música pop-periférica.

Pluralidade, groove arrastado e denúncias sociais nas letras do Fantasmão

O Fantasmão surgiu em meados da década de 1990, mas obteve grande popularidade durante os anos 2000, com o vocalista Edcity, que costumava se apresentar com metade do seu rosto pintado de tinta branca.

O disco *Pluralidade* (Figura 1), lançado em 2007, conta com 19 faixas que se concentram em discutir os problemas raciais do Brasil, as religiões afro-brasileiras e questões de territorialidade e da capital baiana.

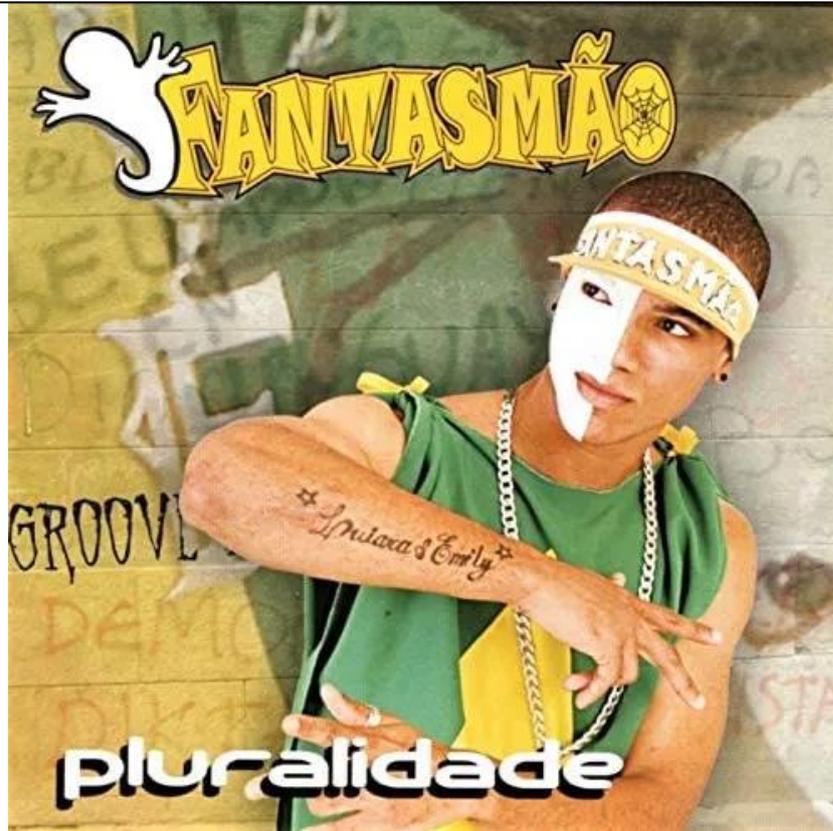


Figura 1: Capa do álbum Pluralidade (2007). Fonte: SuaMúsica

Aqui já podemos pensar em uma nova configuração não apenas para o pagode baiano – diferente de grupos tradicionais como É o Tchan –, mas também um esboço da atual cena de música negra baiana que começa a ter visibilidade com o BaianaSystem.

A letra da música “*Conceito*”, que abre o álbum, apresenta a nova sonoridade da banda, protesta contra o preconceito contra moradores das periferias e questiona a violência policial a partir da territorialidade soteropolitana. Outro exemplo é a música “*Sou Negão*”, que carregava um discurso auto afirmativo de negritude e questionador acerca das diferenças sociais entre brancos e negros. No encerramento da mesma música, o cantor ainda coloca a arte como a sua ferramenta de enfrentamento ao preconceito racial, mesmo atravessando dificuldades para chegar onde chegou. O líder do Fantasmão na época nomeava o estilo musical como *groove* arrastado ou pagode diferenciado, dado o conteúdo das letras que eram cheias de influência do *hiphop*, indo para uma direção oposta à da maioria dos outros grupos do cenário musical, e na sua sonoridade, o grupo apresentava sintetizadores e guitarras muito características do *rock n’roll*, tudo isso com a percussão característica do pagode baiano.

O líder do Fantasmão na época nomeava o estilo musical como *groove* arrastado ou pagode diferenciado, dado o conteúdo das letras que eram cheias de influência do *8ip-hop*, indo para uma direção oposta à da maioria dos outros grupos do cenário musical, e na sua sonoridade, o grupo apresentava sintetizadores e guitarras muito características do *rock n'roll*, tudo isso com a percussão característica do pagode baiano.

Com relação à pertença do Fantasmão ao pagode, o próprio então líder da banda, Eddy, advogou que o que o grupo fazia era outra música, se tratava de “groove arrastado”; declaração, todavia, que não foi suficiente para assim fundar um novo segmento musical. Certamente seu argumento contrário à inclusão da banda no pagode, ou, pelo menos, um pagode diferenciado, diz respeito tanto às letras do Fantasmão como também à própria hibridez melódica, uma mescla entre pagode e rap, dialogando com o último em ambos os aspectos (LOPES, 2013, p.68)

No final de 2009, o cantor Edcity se despediu do grupo Fantasmão, sendo substituído por Thierry, que iniciou uma nova fase da banda, mas ainda carregando as suas principais características. Ao sair do grupo, Edcity afirmou que:

“O Fantasmão foi um sonho realizado, mas chega um momento que para alçar voos mais altos precisamos abrir mão de algumas coisas para alcançarmos metas maiores”.

O pagode baiano sempre movimentou econômica e culturalmente as periferias baianas, sendo esse fenômeno nomeado como empreendedorismo cultural, onde o gerenciamento de muitos grupos envolve relações com familiares e vizinhos, sendo o Harmonia do Samba um dos principais exemplos.

Para MARINS (2019), grupos que em seus discursos buscam evocar o sentimento de pertencimento e o estímulo da memória afetiva conseguem alimentar – no contexto de bairro – os laços de familiaridade e amizade. Essa sensação de pertencimento causada pelo grupo foi um dos principais motivos para a fidelização de público nos seus mais de 20 anos de carreira, e também é um dos fatores que tornou o grupo multigeracional, ou seja, conseguiu atravessar a barreira etária, sendo consumido por pessoas de todas as idades.

O próprio grupo Fantasmão produzia discursos que buscavam causar a sensação de pertencimento no seu ouvinte, desde a identificação com os problemas citados nas canções – fome, violência, racismo – até a sensação de pertencimento através do discurso que colocava o ouvinte como parte de uma “galera” ou comunidade, como é o caso da música “*É Massa*”, que chega a fazer trocadilhos com a palavra massa, que na canção ganha duplo significado, sendo o “massa” representando a massa que acompanha o grupo e também a gíria que significa “agradável” ou “bacana”. Para Lopes (2013), o grupo tem como estratégia o cruzamento de raça e classe como marcadores sociais essenciais para criar o sentimento de representatividade no ouvinte negro e periférico, afirmando que: O Fantasmão utiliza como estratégia de reconhecimento do público o cruzamento de raça e classe enquanto marcadores sociais de diferença. Isso pode ser conferido, por exemplo, na música *Conceito*, em que a banda assume uma posição explicitamente anti-racista, onde advoga que a superação do mesmo é crucial para o desenvolvimento do Brasil” (LOPES, 2013, p. 70).

A sensação de pertencimento causada pelo estilo musical também foi parte importante para a construção identitária de milhares de jovens baianos, sendo responsável por moldar a forma de vestir e falar de diversos jovens. Um dos casos mais emblemáticos é da Kelly Cyclone, figura frequente em programas de televisão local e shows de pagode. Ela ganhou esse nome por usar frequentemente roupas da marca *Cyclone* e é citada por Osmundo Pinho, que diz:

Ainda no universo da Cultura “Cyclonizada” encontramos a figura trágica e mítica de Kelly Cyclone. Apelidada de “patroa do tráfico”, a jovem foi assassinada em 18 de julho de 2011 por um ex-namorado, causando grande comoção. O seu enterro foi acompanhado por centenas de pessoas e notícias na imprensa escrita e televisiva. A reportagem, do noticiário popularesco “Bocão News” pergunta “ela era mocinha ou Vilã?” Mais uma adepta da versão cyclonizada da identidade, Kelly usava como marca registrada a microssaias de veludo da Cyclone, a correspondente feminina das bermudas masculinas. (PINHO, 2016, p.134)

Para além de suas letras, o grupo Fantasmão destacou-se também por toda a performance da banda em palco, como a utilização de vestimentas não convencionais no cenário do pagode e as pinturas faciais (Figura 2), utilizadas pelo vocalista e por toda a banda.



Figura 2: Fotografia da banda com vestes e pinturas faciais utilizadas em shows. Fonte: YouTube

É possível compreender que o trabalho encabeçado pelo Fantasmão, em meados da década de 2000, conseguiu antecipar diversos questionamentos e discursos que só viriam a se tornar mais populares na década seguinte, como consequência direta da inclusão digital e do aumento do poder de consumo da classe trabalhadora. A partir da análise de todo o contexto musical, é também pode-se perceber a importância do Fantasmão – e principalmente do álbum *Pluralidade* – na popularização do pagode de protesto e seus discursos de denúncia social, além de sua influência direta no surgimento de grupos que posteriormente carregariam o mesmo teor denunciativo em suas letras e performances, sendo o BaianaSystem, um dos exemplos mais diretos dessa influência.

REFERÊNCIAS

DE CARVALHO ROCHA, Bruno; CAPPELLI, Marcio. **No princípio era o rap: a construção do mito em 'Sobrevivendo no Inferno'**, de Racionais Mc's. **Estudos de religião**, v. 34, n. 3, p. 153-176, 2020.

DE SÁ, Simone Pereira. **Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital**. Editora Appris, 2021.

Eddye se despede do Fantasmão e se transforma em EDCITY. LeiaMaisBA, 2009. Disponível em: <https://leiamaisba.com.br/2009/09/28/eddye-se-despede-do-fantasmao-e-se-transforma-em-edcity>. Acesso em: 04 de jul. de 2023.

GARCIA, Walter. **Ouvindo Racionais MC's**. Teresa, n. 4-5, p. 166-180, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>. Acesso em: 3 de nov. de 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Editora 34, 2001.

LIMA, Ari. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: música que se ouve, se dança e se observa**. Pinaúna Editora, 2016.

LOPES, Maycon Silva. **“Fantasmas existem”**: a aparição da música de protesto no pagode baiano. *Revista Habitus*, v. 11, n. 1, 2013.

MARINS, Simony Rodrigues; DAVEL, Eduardo Paes Barreto. **Empreendedorismo como Prática: o Empreendedorismo Cultural da Prática Festiva do Pagode na Baiano**. *Teoria e Prática em Administração (TPA)*, v. 9, n. 2, p. 14-34, 2019.