

## “FUGIDINHA”: GÊNEROS MÚSICAIS, PERIFERIAS E AMBIGUIDADES<sup>21</sup>

Felipe Trotta<sup>22</sup>

**Resumo:** Este artigo discute as negociações sobre a “periferia” e o “popular” processadas através do trânsito da canção “Fugidinha” entre o pagode e o sertanejo. Parte-se da ideia de que a música tem sido elemento fundamental nos movimentos contemporâneos de valorização do universo periférico e que, através de ambiguidades estilísticas, a “Fugidinha” é um instigante exemplo de reelaboração de certos estereótipos em torno de setores de menor poder aquisitivo da população.

**Palavras-chave:** Música popular, periferia, gêneros musicais, pagode, música sertaneja.

**Abstract:** This paper aims to discuss the negotiations about the ideas of “periphery” and the “popular”, through the analysis of the song “*Fugidinha*”, between *pagode* and *sertanejo*. Music is an important element of contemporary movements of valorization of peripheral worlds which, through some ambiguities, manage to re-elaborate some stereotypes about popular classes.

**Keywords:** Popular Music, Periphery, Music Genres, *Pagode*, *Música Sertaneja*.

Em 2010, a canção “Fugidinha”, de autoria de Thiaguinho e Rodriguinho<sup>23</sup> foi lançada no mercado musical nacional, através do *Youtube*<sup>24</sup>. Disponibilizada inicialmente em uma gravação caseira dos autores (em abril), a música seria incluída no repertório do DVD de comemoração aos 25 anos do grupo Exaltasamba, gravado ao vivo, em junho, no Estádio do Pacaembu (SP). No decorrer do ano, a música atinge sucesso considerável a ponto de levar o *Exalta* ao especial de fim de ano de Roberto Carlos, no qual o próprio “Rei” cantarola seus principais versos.

“Fugidinha” é um exemplo de um tipo de música cada vez mais onipresente no mercado nacional (e internacional), que aciona e reverbera ideias sobre o universo do “popular” e da “periferia”. Nesse caso, tal negociação está atrelada à classificação

---

<sup>21</sup> A presente pesquisa recebe apoio do CNPq (bolsa de produtividade em pesquisa e Edital Universal) e da Faperj (Edital Jovem Cientista de Nosso Estado).

<sup>22</sup> Pesquisador do CNPq e da Faperj, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos de Mídia da UFF, doutor em Comunicação (UFRJ) e mestre em Musicologia (Uni-Rio). É vice-presidente da IASPM-AL e autor de diversos artigos sobre música e sociedade e do livro *O samba e suas fronteiras* (Ed.UFRJ, 2011).

<sup>23</sup> Thiaguinho atua como cantor e compositor do grupo Exaltasamba desde 2002. Em 2012, se desliga do grupo para lançar sua carreira solo, o que acaba por determinar o fim da carreira do grupo. Rodriguinho, por sua vez, foi integrante do grupo Os Travessos desde sua formação (em 1993) e passou a atuar em carreira solo em 2006.

<sup>24</sup> Agradeço ao pesquisador Carlos Palombini por chamar a atenção, através da lista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, para os diversos trânsitos dessa canção, destacando sua chegada ao universo do funk e para os percursos e jogos silábicos de sua performance vocal.

estética e mercantil do próprio Exaltasamba: o *pagode*, sobretudo sua vertente “romântica”, de grande sucesso a partir da década de 1990. O “pagode dos anos 1990” ficou marcado na história da música popular brasileira como um momento de tensão no universo do samba, no qual as fronteiras do gênero se tornaram mais elásticas (Trotta, 2011). Rodriguinho e Thiaguinho são artistas identificados com esse sucesso recente do pagode, marcado pela aproximação do samba com o universo pop, com uma comunicação mais direta com o público, com um consequente afastamento da intelectualidade urbana nacional e com um tipo peculiar de vinculação ao universo do “popular”. Pagode é música de churrascos em fundos de quintais, lajes de casas em favelas, bairros populares e subúrbios. É música de rádio barato, ouvida por um público majoritariamente negro; música que narra um cotidiano alegre e comunitário, informal e jovem. O pagode é herdeiro de uma histórica associação do samba com o contexto das “classes populares”, da improvisação das rodas e dos ambientes coletivos de encontros em espaços abertos e públicos. Pagode é música de periferia, de subúrbio.

Mas a “Fugidinha” ultrapassa esses estereótipos. A fronteira entre o pagode e outros gêneros musicais “periféricos” tem sido cada vez mais difícil de determinar. O vazamento entre gêneros musicais é um aspecto de um amplo processo de circulação massiva de sons, hábitos, práticas e modos de ser do “popular”, também vinculado à ideia de “periferia”. A versão de “Fugidinha” que acabaria ganhando mais notoriedade, ainda em junho daquele ano de 2010, é a gravação de um show do sertanejo Michel Teló, então no início de sua carreira solo. Em janeiro de 2011, uma reportagem no Fantástico unia Rodriguinho e Michel Teló em torno da canção, alçada pelo programa como possível *hit* do verão daquele ano. Na entrevista, Teló, caminhando a passos largos para seu reconhecimento nacional a partir de sua projeção no universo da música sertaneja, justifica o trânsito entre gêneros: “Eles fizeram ela [a música] em samba. Meu estilo é o sertanejo. Só que a gente queria gravar alguma música que tivesse um papo diferente. E o papo dos meninos é muito bacana”.

Não fica muito claro o que Teló identifica como “diferente” nessa canção. Possivelmente o conjunto de incertezas e ambiguidades que cercam a produção e a circulação da música molde um ambiente instigante para o cantor, que só iria realmente ocupar as paradas de sucesso na segunda metade de 2011 com o *megahit*

“Ai se eu te pego”. De todo jeito, parece sugestivo pensar que um artista paranaense, radicado em Campo Grande desde o início da adolescência, buscando repertório para sua estreia como cantor solista depois de se desligar de uma banda de grande sucesso regional – no caso, a banda Tradição – seduz-se pelo “papo diferente” de sambistas da geração de 1990 identificados com o surgimento do pagode romântico.

O que está em jogo aí é um circuito de transladação de gêneros que podemos chamar de “periféricos de massa”, associados à sedução jovem, à noite, à alegria e ao encontro. Uma das hipóteses desenvolvidas aqui é que a música tem ocupado lugar de destaque no reprocessamento simbólico e valorativo da periferia. Sucessos propriamente “periféricos” como o de Naldo, Anitta, Gaby Amarantos ou mesmo Luan Santana e Gustavo Lima, divulgados pela internet, pela televisão e pelas rádios produzem um repertório compartilhado de narrativas e deslocamentos sobre a hierarquia geográfica que historicamente segrega e desqualifica os “pobres”. Através de um universo musical heterogêneo, diversos setores da sociedade negociam valores relativos e reposicionam qualitativamente a “periferia”.

#### **A “fugidinha” entre os vários gêneros musicais: uma música periférica de massa**

O termo *periferia* tem aparecido com recorrência nos últimos anos associado a práticas culturais diversas, com destaque para a música. O vocábulo sublinha uma disputa de valor associada à geografia, que parte da percepção de uma assimetria de legitimidade. “Periferia” é o espaço físico e simbólico que se opõe ao “centro”. “As categorias “centro” e “periferia” fazem parte de um fenômeno de demarcação geográfica hierárquica, que produz ideais qualitativos em uns e respectivas ausências e atrasos em outros, afetando inclusive imaginários e estruturas sociais” (Chaves, 2007, p. 61). Como apontam os geógrafos John Connel e Chris Gibson, “muito dos entendimentos cotidianos sobre os lugares (...) são mediados por alguma forma de engajamento com a música popular” (2003, p. 6). A música integra o que os autores chamam de “políticas de lugar”, estabelecendo negociações e hierarquias entre espaços geográficos e grupos de pessoas (idem, p. 15). Acionar a ideia de periferia é uma estratégia de narrar politicamente os espaços geográficos hierarquizados. Essa estratégia é mais contundente em alguns gêneros musicais do que em outros, e manifesta-se de forma variada entre artistas e épocas. No universo do hip hop, por

exemplo, o termo periferia integra um vocabulário primordial e é constantemente referido. A partir de um trabalho etnográfico sobre o hip hop em São Paulo na década de 1990, o antropólogo norte-americano Derek Pardue define periferia como um lugar “marcado pelo abandono do Estado e por um forte preconceito”. E acrescenta: “Os brasileiros consideram a periferia um lugar perigoso, porque ela representa espaços anacronicamente fora da lei no contexto metropolitano da modernidade e do progresso” (Pardue, 2008, p.63). O hip hop narra a periferia de modo agressivo, com a intenção de mostrar os absurdos da desigualdade social, o cotidiano de violência e pobreza que marca a vida dos habitantes dessa periferia. Seu som, seu discurso e toda a atuação política de seus principais artistas assumem primordialmente um tom sério e acusatório. Faz parte da estratégia política do hip hop denunciar a maneira preconceituosa e desqualificante com que a sociedade como um todo pensa e se refere ao universo humano e geográfico dos “pobres”. A ação do hip hop é de demarcar o espaço periférico e “ocupar espaços” fora dele, de modo tenso (Pardue, 2008, p. 81).

Por outro lado, de modo um tanto contraditório, a desqualificação dos lugares habitados por setores de menor poder aquisitivo – que se estende a seus moradores e suas práticas culturais – convive com uma intensa curiosidade sobre tais práticas. Os meios de comunicação de massa, agentes de publicização e circulação de ideias sobre música, periferia e diversos outros assuntos, com frequência acionam discursos que oscilam entre a condenação (da sexualização, da baixa qualidade estética, da apologia da violência) e a aclamação (de seu viés cultural, de sua capacidade de integração, de sua mobilização social, de sua alegria e energia). Em trabalho sobre o funk na década de 1990, Freire Filho e Herschmann apontam que

o processo de estigmatização midiática [do funk] não impediu (quicá, tenha até, de certa forma, contribuído para) que o estilo de vida e a produção cultural exercessem enorme fascínio sobre grande número de jovens de distintas classes sociais que parece ter encontrado, nesse universo musical, formas fundamentais de expressão e comunicação. (2003, p.63).

A “aclamação” midiática de determinadas práticas musicais oriundas de espaços geográficos e simbólicos periféricos configura um terreno de valorização dessas práticas. A periferia se materializa em sonoridades específicas que circulam por

vários espaços e produzem narrativas sobre o imaginário que cerca e periferia, negociando estereótipos e preconceitos.

É exatamente nesse processo de ampliação dos significados atrelados à ideia de periferia que podemos detectar que outros gêneros musicais (para além do funk e do hip hop) passam a empregar o termo, que se tornam audíveis no tecnobrega, no forró eletrônico e na música romântica. Em boa parte dessas narrativas, é possível identificar uma intenção de positivação, realizada num plano de ação política mais ou menos explícito (Souza, 2012). Os agentes dessa positivação articulada por essas músicas quase sempre são os próprios atores sociais da periferia ou interlocutores mais diretos e próximos identificados com ela que acionam estratégias de valorização desse território simbólico desprestigiado.

Ao mesmo tempo, é possível observar também um interesse crescente dos produtores da grande mídia em pautar debates e narrativas sobre o universo popular-periférico em suas produções (telenovelas, filmes, músicas, bailes, programação de shows, festivais, eventos, desfiles de moda, etc etc). Na televisão, destaca-se uma vertente política engajada representada pelo núcleo de produção televisiva Guel Arraes e que tem na apresentadora Regina Casé e no antropólogo Hermano Vianna seus principais representantes. Sua atuação no mercado televisivo desde a década de 1990 tem sido marcada por uma série de ações que buscam continuamente dar visibilidade à periferia e seus habitantes. Programas como *Programa Legal* (1991), *Brasil Legal* (1995), *Mercadão de Sucessos* (2005), *Central da Periferia* (2006) e o atual *Esquentando* (2013) são exemplos da atuação do grupo na grade de programação da maior rede de televisão do país. No entanto, o grupo recebe algumas críticas relacionadas ao fato de que essa visibilidade nem sempre se transforma em oportunidades de “dar voz” aos atores sociais propriamente periféricos (Chaves, 2007, p. 55). É fato, contudo, que de alguns anos para cá as produções televisivas do Núcleo Guel Arraes deixaram de ser o único espaço de prestígio dedicado à periferia, que tornou-se uma espécie de marco publicitário de toda a indústria audiovisual nacional. Esse interesse no popular-periférico está relacionado ao histórico recente de redução da desigualdade social no país e à ampliação da chamada “classe C” (Negri, 2010, p. 11), classificação social que agrega setores de assalariados com grau de instrução intermediário (usualmente ensino médio completo ou superior em determinadas

instituições e carreiras). Com maior capacidade de consumo e uma certa estabilidade financeira, contingentes expressivos da população urbana do país passou nos últimos anos a gastar consideravelmente mais do que em épocas anteriores em cultura. Num jogo de estímulos recíprocos (e não de causa e efeito), a música identificada com o universo das “periferias” conquistou maior visibilidade e audibilidade midiática aparecendo, por exemplo, como vetor narrativo central de determinadas tramas de telenovelas (Trotta, 2013).

Mas, evidentemente, esse popular não é homogêneo. Os conjuntos de valores veiculados, por exemplo, pelo funk, pelo sertanejo ou pelo pop evangélico apresentam diferenças conceituais profundas, relacionados a modelos de vida, pensamentos sobre o mundo e códigos sociais radicalmente distintos. Caminhamos, assim, num terreno de poucas certezas sobre *o que* significa esse popular periférico de massa, repleto de contradições e ambiguidades.

### **Fugindo de estereótipos sobre a periferia e o popular**

Pensar sobre as práticas culturais associadas à periferia nos coloca constantemente em fricção com a definição do “popular”. De certo modo, a ideia de popular acionada geograficamente pela música é mais ampla do que o próprio termo periferia e se apresenta, por exemplo, no repertório do samba carioca, através dos termos “subúrbio”, “morro”, “favela”, “comunidade”. Outros lugares e espaços buscam modos e vocábulos específicos para falar em nome do popular, sublinhando, numa mesma operação, uma série de semelhanças e agudas diferenças e particularidades de cada negociação hierárquica. Como afirma Stuart Hall,

o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não-popular”. (2003, p. 256)

Os estereótipos que compõem o imaginário compartilhado sobre o “popular” formam um conjunto articulado em torno de certas vivências comunitárias, ambientes descontraídos, atividades de lazer ao ar livre, públicas e inclusivas. Integram o estereótipo ainda diversos objetos concretos que evocam o pertencimento a uma faixa

de renda e um universo cultural: a cachaça, o churrasco, o chinelo, o pagode, o futebol.

Nesse processo dinâmico, os artefatos culturais associados ao universo do popular negociam suas posições hierárquicas em constante movimento, construindo ambiguidades altamente produtivas e significativas. A migração da “Fugidinha” do pagode para o sertanejo é um exemplo de um movimento de deslocamento desses estereótipos e de negociações sobre o popular periférico. Através da *performance* sedutora de Michel Teló, reforçando aspectos já codificados na composição de Rodriguinho e Thiaguinho, a canção revela um campo recheado de incertezas, de significado aberto e escorregadio.

Em primeiro lugar, gostaria de isolar o aspecto da harmonia. A sequência de acordes que acompanha qualquer música apresenta uma lógica interna que constrói um percurso. A expressão técnica “caminho harmônico” sublinha essa dimensão diacrônica da harmonia como vetor de “condução” da música. O movimento de troca de acordes produz sensações que, através de convenções bastante conhecidas, constroem uma sequência cronológica afetiva para a música, “guiando” parcialmente nossas emoções. Grosso modo, podemos dizer que as canções de maior popularidade trabalham dentro de um conjunto de convenções conhecido como “sistema tonal”, que está estruturado em torno de duas ideias (sensações) básicas: tensão e repouso. Nesse sistema, o encadeamento de acordes produz diversas modalidades de tensões que culminam na “chegada” ao acorde final, a “tônica”. De certa forma, ao ouvirmos uma canção passamos o tempo todo esperando a chegada na tônica, o que normalmente ocorre nas conclusões de ideias, ao final dos refrãos e estrofes. Mas nem sempre.

Em “Fugidinha”, numa sagaz consonância com o título, ouvimos uma intencional ambiguidade harmônica que acompanha toda a música, que parece *esconder* a tônica. Em determinados momentos, a tônica fica estabilizada no acorde de ré maior, mas em outros, observamos uma atração para o universo de lá maior que se materializa na utilização de acordes do tom de lá maior (que criam a expectativa de conclusão harmônica no acorde de lá maior). No momento de conclusão dos versos “primeiro a gente foge, depois a gente vê”, quando esperaríamos a ocorrência de uma tônica que a essa altura parece se fixar mais na região do lá, a harmonia prepara o retorno para o

tom de ré (o que soa como se estivesse ocorrendo um afastamento da tônica e não uma aproximação). Esse recurso gera um efeito inconclusivo na canção, que mantém seu significado e seu percurso abertos mesmo na conclusão do refrão.

Mais instigante ainda é a relação da harmonia com o conteúdo semântico dos versos da canção. A letra descreve um jovem que vai para a balada cheio de si e, lá chegando, se abala com uma “pessoa especial”. Essa temática é recorrente no contexto das músicas de massa e não teria nada demais a não ser a total falta de marcos específicos. Não sabemos de que “balada” se trata, não conhecemos o interlocutor, não somos informados sobre quase nada do cantor-personagem nem do local onde o evento narrativo ocorre. Essa ausência de espaço na caracterização da narrativa da canção vai na direção oposta de boa parte do repertório do samba, do pagode e da própria música sertaneja, que esmeram-se em valorizar lugares, bairros, cidades e eventos específicos (o morro, o Estácio, o rodeio, o sertão, a festa). Porém, uma das conexões semânticas mais evidentes da noção de fuga é a de que o lugar deve ser desconhecido, alguém deve ser despistado, algo deve ser escamoteado. Indo um pouco mais além, não sabemos nem mesmo se se trata de um narrador masculino ou feminino e se a “pessoa” encontrada é do sexo oposto. Vamos à letra:

Tô bem na parada ninguém consegue entender  
Chego na balada todos param pra me ver  
Tudo dando certo mas eu tô esperto  
Não posso botar tudo a perder  
Sempre tem aquela pessoa especial  
Que fica na dela sabe seu potencial  
E mexe comigo isso é um perigo  
Logo agora que eu fiquei legal  
Tô morrendo de vontade de te agarrar  
Não sei quanto tempo mais vou suportar  
Mas pra gente se encontrar ninguém pode saber  
Já pensei e sei o que devo fazer  
O jeito é dar uma fugidinha com você  
O jeito é dar uma fugida com você  
Se você quer saber o que vai acontecer  
Primeiro a gente foge depois a gente vê

O início da música é entoado num estilo semi-recitativo que também assume um tom de pouco envolvimento afetivo. Ao final da canção, é inevitável sentirmos uma inconclusão aguda, articulada pelo convite para o sexo feito de forma incosequente,



quase displicente e acompanhada harmonicamente por uma preparação para o acorde de tônica (ré), que não chega. A expectativa de repouso coerente com a lógica do sistema tonal seria a de que a última palavra do refrão ocorresse no momento de chegada no acorde de tônica. Mas isso é evitado e a tônica só irá aparecer no retorno da letra. Como a própria letra afirma, não se sabe direito o que vai acontecer e nesse clima ambíguo a própria harmonia que foge de ré para lá não confere apoio e estabilidade suficientes para a noite. O jeito é fugir ou, pelo menos “dar uma fugidinha”. O diminutivo confere um caráter provisório a essa fugida, busca estabelecer uma leveza, uma não rigidez nem tonal nem moral.

Outro aspecto importante que atravessa o trânsito da “Fugidinha” entre o samba e o sertanejo é o ritmo. Em seu influente livro *Feitiço decente*, Carlos Sandroni defende a ideia de que o samba passou por alterações em sua estrutura rítmica durante a década de 1930 que culminaram na sedimentação de um padrão reconhecível até hoje, que ele batizou de “paradigma do Estácio”. Esse ritmo, segundo o autor, seria responsável por uma espécie de síntese do processo conflituoso de absorção de populações marginalizadas formadas majoritariamente por negros e mulatos na sociedade brasileira urbana do início do século XX (Sandroni, 2001, p. 222). Nessa contínua negociação, o paradigma do Estácio funciona até os dias atuais como um vetor de processamento de ideias sobre etnicidade, desigualdade, alegria, comunitarismo e diversos aspectos morais e mercantis associados ao universo do samba.

A partir do final da década de 1980, outros discursos, ideias e sonoridades povoam o mercado musical nacional, produzindo tensões e deslocamentos nos referenciais sedimentados do samba. Alguns grupos de músicos elaboram as sonoridades tradicionais do samba mesclando-as com elementos musicais advindos de outros universos sonoros e simbólicos. Classificado midiaticamente de “pagode dos anos 1990”, esse samba dialoga com outras influências da música nacional e internacional para produzir um som que busca um reposicionamento mercadológico e ideológico para o samba. Os agentes desse processo são os grupos fundadores da estética (sobretudo o paulista Raça Negra e o mineiro Só Pra Contrariar), que buscam na obra de Jorge Benjor determinadas trilhas para processar uma nova sonoridade. Dentre várias alterações produzidas nas convenções sedimentadas do samba, os

grupos de pagode articulam, lado a lado com o paradigma do Estácio, uma outra levada rítmica que chamei de “padrão Benjor” (exatamente pela influência manifesta de Jorge Benjor na formação de alguns dos principais músicos dos grupos mencionados) (Trotta, 2011). O padrão Benjor se caracteriza por uma menor taxa de deslocamentos rítmicos (que Sandroni chama de “contrametricidade”) do que o paradigma do Estácio, aproximando o ritmo básico de uma referência menos “swingada” do pop internacional. O padrão Benjor não será exclusividade dos grupos de pagode, mas se cristalizará como uma referência de diálogo entre um sabor “nacional” e uma desejada comunicação cosmopolita. De certa forma, ele encarna esse desejo e essa negociação com signos de uma atmosfera pop e jovem, onipresente no mercado musical mundial.

E a “Fugidinha”?

O curioso dessa música é que as duas versões processam de modo distinto essa referência rítmica. Na gravação do Exaltasamba, o paradigma do Estácio fornece a condução rítmica básica, matizando o pertencimento do grupo ao gênero que carrega no nome e uma certa localização no histórico do samba no país. O Exalta é de uma segunda geração de grupos de pagode<sup>25</sup> que já não necessita de diferenciação mais explícita com o samba tradicional e acaba se aproximando sonora e esteticamente de determinados elementos consolidados do gênero. Assim, a utilização do paradigma do Estácio nessa música se coaduna com o momento positivo do pagode no mercado musical na primeira década do século XXI e com um certo esforço em reafirmar seu pertencimento ao, digamos, veio principal da história do samba. Uma fugidinha temática apoiada em um ritmo bastante conhecido e referencial.

Por outro lado, ao sair do Grupo Tradição e iniciar sua carreira solo mais voltado para a música sertaneja, Michel Teló precisava de um “papo diferente”. O padrão Benjor que acompanha toda a sua gravação desloca a canção do universo mais tradicional do samba, permitindo um diálogo mais aberto com outros gêneros musicais e outras influências estéticas e ideológicas. Permite uma aproximação com a música pop anglófona (através de um padrão rítmico com menor taxa de deslocamentos e

---

<sup>25</sup> Na verdade, o grupo se formou no final da década de 1980 e chegou a lançar um disco no início da década de 1990, mas somente se estruturou no mercado musical com o lançamento de seu primeiro CD distribuído pela EMI, em 1996, ano em que o segmento do pagode já estava totalmente sedimentado (o sucesso detonador do movimento é o disco de estreia do grupo Raça Negra, de 1991)

síncopes) e com a trajetória pop da música sertaneja das últimas três décadas e uma inserção ambígua no mercado musical. Teló é sertanejo que grava “pagode”, eletrônico, reggae, músicas românticas e modas de viola. Insere-se numa nova “onda” mercadológica da música sertaneja batizada de “universitária” pela pouca idade de alguns artistas de destaque (como Gustavo Lima, Luan Santana e o próprio Teló). É o padrão Benjor que localiza, no aspecto rítmico, uma intenção de comunicação jovem e direta, que comunica um cosmopolitismo explícito e que posiciona o artista e a canção numa zona de fronteira entre gêneros, agregando público variado em todo o país.

Todas essas ambiguidades são sintomas de um determinado momento do mercado musical no qual as territorializações hierárquicas dos gêneros musicais estão em trânsito e em litígio. A música sertaneja, o pagode e o forró reprocessaram na década de 1990 suas referências locais em busca de um cosmopolitismo pop e jovem. No início da década de 2010, o contato entre vários gêneros musicais que trilharam esse caminho se intensifica, neutralizando diferenças de origem. Nesse cenário de fusões e confusões classificatórias, a música sertaneja romântica tem funcionado como um ponto de referência e de chegada para influências de surgem do forró, do pagode, do brega e de diversos outros gêneros jovens e cosmopolitas de constituíram sua história ligada a determinados locais fundamentalmente periféricos. Não é à toa que o maior sucesso de Teló – “Ai se eu te pego” – foi gravado originalmente como um forró, pela banda baiana Cangaia de Jegue em 2010.

O popular das músicas periféricas massivas no final da década de 2000 é conectado à Internet, tem smartphone, gosta de grandes festas saturadas de luzes, alto volume e muita dança. De certa forma, essas músicas querem dar adeus a um estereótipo vitimizante do popular e reprocessar posições no mundo (e no mercado) de forma ativa, valorizando o símbolo territorial que sempre os excluiu – a periferia – e agregando sensualidade, humor e alegria como ingredientes necessários e desejáveis para os rituais de encontro social.

### **Performance e safadeza na troca do “g” pelo “d”**

Um dos elementos mais significativos das músicas periféricas de massa é sua negociação da sexualidade. São músicas que funcionam e adotam como marco simbólico referencial a ambiência jovem da “noite”, território de paqueras, incertezas

e desafios. Na noite se dança, participa-se de rituais de encontro, vivencia-se uma atmosfera coletiva e sexualmente energizada (Blazquez, 2008). Noite e sexo são temáticas recorrentes no amplo repertório das músicas periféricas de massa, que tangencia diversos gêneros musicais. A narrativa de tais encontros reais ou possíveis faz-se presente nas letras das músicas, que descrevem peripécias sexuais, estratégias de sedução, odes à atração erótica e narrativas de eventos festivos de grande envolvimento sensual. Tais narrativas normalmente são protagonizadas por homens que descrevem, seduzem e admiram as mulheres na noite, ora projetando seus desejos de encontros, ora simplesmente valorizando suas capacidades sexuais num ritual verborrágico e egoico de potencialização da masculinidade. O terreno da sexualidade é um campo de construção de gênero, processado através de momentos rituais (como a “noite”) de publicização e compartilhamento de ideias sobre o que é ser homem e ser mulher, num contexto de oposição e embates com o “outro”. Nesse sentido, o gênero é elaborado individual e coletivamente através de “performances” corporais e comportamentais reforçadas cotidianamente (Butler, 1990). Do palco para o disco, de casa para o show, das redes sociais para os rituais de encontro, a performatização de gênero (*gender*) é uma ação estreitamente relacionada à experiência musical. Com frequência, o gênero é o resultado de uma postura de sedução, realizada na performance da dança e na interpretação de ousadias nas letras. A safadeza da noite tem diversas gradações de narrativas e performances sexualizadas, indo da simples sugestão sensual à dramatização semi-explícita de atos sexuais ou descrições desbocadas de aventuras eróticas.

Quase sempre, essas narrativas são realizadas nas letras em ambientação lúdica, explorando a ironia e o humor. Não é à toa que as canções de “duplo sentido” fazem enorme sucesso há muitos anos, pois operam em zonas que tangenciam o limite do permitido do não permitido, produzindo sentidos eróticos em falas, atitudes e gestos propositadamente ambíguos. Há variados graus de sutileza nesses duplos sentido. Em alguns exemplos, é até difícil de entender e decodificar exatamente o que está realmente sendo dito; em outros, a narrativa é tão explícita que o sentido moralmente mais aceitável acaba obscurecido. “Fugidinha” encontra-se no meio do caminho. Sua letra descreve uma proposta obviamente sexual, sugerindo que é necessário “fugir” da “balada” para um sexo sem compromisso. Porém, a performance vocal do diminutivo

do título induz auditivamente a um intercâmbio entre a sonoridade do “g” e um possível som de “d” em seu lugar. Trocar o “g” pelo “d” não muda em nada o sentido do refrão, mas intensifica o conteúdo estritamente sexual da proposta. Ao evocar um palavrão para designar o ato sexual, ainda que amenizado pelo uso do diminutivo, o personagem-cantor da canção toca em zonas limítrofes de determinados códigos morais e avança em direção a uma paquera mais agressiva para com seu objeto de seu desejo.

Ao mesmo tempo, não podemos ignorar a interpretação simpática e indecente de Thiaguinho e Michel Teló. Ambos valorizam a incerteza entre as letras “g” e “d” com um sorriso nos lábios e um olhar particularmente sedutor. Cria-se, nesse jogo, uma cumplicidade com o ouvinte da música, que não estaria exatamente integrado na interlocução da letra. Aliás, é interessante notar que a música se inicia com um recitativo sugerindo uma conversa com o ouvinte e a “pessoa especial” que surge na balada é apresentada em 3ª pessoa, reforçando a percepção de que é o público o interlocutor do cantor. No entanto, no refrão, ele passa falar diretamente com a “pessoa especial”, manifestando desejo de “te agarrar” e de fugir “com você”. Nessa ambiguidade de interlocução, o ouvinte se torna cúmplice, confidente e, no limite, alvo da paquera do cantor. Com quem mesmo será a “fugidinha”? Toda essa dramatização erótica se acentua pela simpatia dos cantores (Thiaguinho canta diretamente para o público desde o início) materializada na troca das letras. Teló articula o “d” de modo mais explícito e até abandona o diminutivo em determinada passagem de sua gravação, explorando com mais ênfase a proposta mais desbocada.

O que é importante demarcar é que a estratégia safada da canção (será esse o “papo diferente” ao qual Teló se referia?) estabelece um campo de circulação para essa música, acentuado pelo pertencimento comercial do Exaltasamba e de Michel Teló. Safadezas e duplos sentidos são elementos propícios para obtenção de uma popularidade ampliada, que se materializa no viés “popular” dos gêneros musicais que atravessam essa canção. É o popular da “noite”, jovem e sexualmente intenso, que adota com regularidade repertórios indecentes, descrições eróticas e coreografias ousadas. Nesse ambiente, o sexo casual aparece como uma das possibilidades de relação corporal, manifestando-se nos rituais de encontro e em diversas canções que o tematizam.

A música é uma atividade social que negocia condutas e pertencimentos, elaborados individualmente em ambientes coletivos, tensionados por essa coletividade e por conjuntos de ideias e valores tematizados nos repertórios, sonoridades e performances sugeridas e realizadas. As músicas periféricas de massa agregam público numeroso em torno de certas ideias sobre como comportar-se sexualmente, desafiando uma área da existência humana fortemente codificada e censurada. Nesse sentido, o jogo entre o permitido e o proibido é experimentado nos eventos musicais de modo intenso, perpassado por incongruências, contradições e ambiguidades diversas que jorram do repertório para a vida, e vice-versa.

### Fugindo...

A “Fugidinha” está estruturada como uma música de *escape*. Escapa-nos diversas definições possíveis sobre ela, sem resposta. Não sabemos bem se se trata de um pagode ou de um sertanejo pop; não sabemos exatamente a tonalidade (ré ou lá?); não sabemos bem quem é o interlocutor da canção – nem se é homem ou mulher; não sabemos sobre como a noite termina nem exatamente onde essa paquera ocorre. Nesse campo de incertezas, sabemos pouco mas o suficiente para criar empatia com a música. Sabemos que a balada é jovem, noturna e com alta carga de sedução. Também sabemos que a música é uma carta de (más) intenções, direcionada a alguém não específico (uma “pessoa especial”) para quem é feita a proposta de sexo rápido. Sabemos que a música fala de um desejo incontrolável, que abala o cantor-personagem. Na lógica de uma economia sexual masculina tradicional, esse desejo repentino precisa ser “resolvido” com a conquista do corpo do(a) outro(a), independente de qualquer envolvimento afetivo. O sexo casual se torna, nesse ambiente, um valor a ser negociado durante o jogo de sedução. Ainda assim, não sabemos se a pessoa irá topar. Mas sabemos que nada disso deve ser levado muito a sério, pois o clima ambíguo e a ironia da troca das letras “g” e “d” sugere que mais importante do que o aceite ou a realização do sexo é a ação de *cantar a cantada*, o ato de compartilhar a brincadeira da fuga-foda no contexto da experiência musical. O que importa é demarcar uma identificação com a balada e com uma ideia de adesão a um repertório que desloca pertencimentos muito fixos para um universo ambíguo da música pop, periférica e de alta popularidade. Entre o pagode e o sertanejo, entre ré e lá, entre o “g” e o “d”, o importante é dar a “fugidinha” com prazer. Bora?

### Referências

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and subversion of identity**. Nova York, Londres: Routledge, 1990.

BLAZQUEZ, Gustavo. “Nosotros, vosotros e ellos: las poéticas de las masculinidades heterosexuales entre jóvenes cordobeses” **Revista Trans n. 12**. Barcelona: SibE, 2008.

Chaves, Sarah Nery. **Tenho cara de pobre**. Dissertação de Mestrado em Comunicação. UFRJ, 2007.

CONNEL, John e GIBSON, Chris. **Sound tracks: popular music, identity and place**. Nova York, Londres: Routledge, 2003.

FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. “Funk carioca: entre a condenação e a aclamação pela mídia”. **Revista Eco-Pós** v.6. n.2. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003. pp.60-72.

HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do popular”. In **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NEGRI, Marcelo. **A nova classe média: o lado brilhante dos pobres**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.  
Pardue, Derek. **Ideologies of marginality in Brazilian hip hop**. Nova York/ Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar/EdUFRJ, 2001.

SOUZA, Gustavo. “O ponto de vista político no cinema de periferia”. **Revista Galaxia** n.24. São Paulo: PUCSP, 2012.

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

\_\_\_\_\_. “Entre o Borrvalho e o Divino: a emergência musical da periferia”. **Revista Galaxia**, v.13 n.26. São Paulo: PUCSP, 2013.

[Aprovado: 15 out. 2013]

\* \* \*