



Que samba é esse: as disputas pela autenticidade do samba

What samba is this: the disputes over the authenticity of samba

MILANI, Vanessa Pironato¹

Resumo: O samba, desde o local de seu nascimento até seus pais fundadores, foi sinônimo de controvérsias em nossa produção bibliográfica, contando com trabalhos de memória, de historiadores, músicos, sociólogos, entre outros, o que não lhe impediu de receber a alcunha de símbolo nacional. Desta maneira, o presente artigo busca refletir sobre as disputas que ocorreram para se tentar estabelecer qual seria o “verdadeiro” samba e como perpassaram a produção historiográfica nacional, especialmente entre as décadas de 1920 a 1980. Período que contempla tanto o início das questões supracitadas quanto o da influência da consolidação da indústria cultural na nossa sociedade para os discursos sobre a autenticidade do samba. Partimos do pressuposto de que tais disputas foram muito mais construções de jornalistas e/ou críticos musicais que buscaram estabelecer determinadas memórias a respeito do samba, do que dos próprios sambistas, muitas vezes apartados deste cenário.

Palavras-chave: samba; produção bibliográfica; autenticidade.

Abstract: Samba, since the local of their birth to their founding fathers was synonymous

1. Graduada em História – Mestranda - Programa de Pós-graduação em História - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Univ. Estadual Paulista, Campus de Assis - Av. Dom Antonio, 2100, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo - Brasil. Bolsista CNPq. E-mail: vanessapironato@yahoo.com.br

of controversy in our bibliographic production, counting with writings about memory, historians, musicians, sociologists, among others, which did not prevent it from receiving the nickname national symbol. Thereby, this article seeks to reflect on the disputes that occurred to try to establish what was the “true” samba and how these permeate the national historiography production, especially between 1920 and 1980 period that includes both the onset of issues above as the influence of the consolidation of cultural industry in our society to discourses on the authenticity of the samba. We assumed that such disputes were much more constructions of journalists and / or music critics seeking to establish certain memories about the samba, than the own *sambistas* often away of this scenario.

Keywords: samba; bibliographic production; authenticity.

Introdução

Tratar de samba (carioca) é caminhar em solo ainda movediço, devido às inúmeras controvérsias, iniciadas desde o seu surgimento, na década de 1920 – algumas das quais perduram até hoje – em torno desse gênero musical que se tornou o símbolo de nossa brasilidade. Essas controvérsias foram e ainda são (embora de maneira diminuta, se comparadas com as anteriores) motivadas por disputas de memória, buscando-se estabelecer quem foram os pais fundadores do samba, quando e onde teria surgido e quais suas “reais” características que o diferenciariam dos demais gêneros musicais presentes na cena musical brasileira. Portanto, a questão do ritmo, de seu lugar de origem, juntamente com o grupo social a qual o samba pertenceria, estariam na pauta das disputas pelo estabelecimento de um ‘verdadeiro’ samba. Ademais, a consolidação e expansão do rádio, bem como a gravação em disco, são outros fatores que deram margem aos impasses em torno do samba. Começava-se a questionar a mercantilização da música, e até que ponto a sua gravação em disco – acessível a uma parcela diminuta da sociedade –, poderia descaracterizar tal gênero, que até então era realizado nas rodas e nas escolas de samba, apenas com o intuito de divertir. A influência estrangeira no samba também não foi muito bem vista por alguns críticos musicais, especialmente José R. Tinhorão, que se tornará um dos mais ferrenhos defensores da música “tradicional”. Para alguns, enquanto tal mescla – nacional e internacional - era sinônimo de evolução musical, com ganhos para o nosso ritmo, para outros isso representava um atraso e a perda do caráter de autenticidade do samba.

Para tentar traçar os caminhos tortuosos trilhados por esse gênero, utilizaremos da bibliografia a respeito, dois livros de memória, compostos por crônicas de seus autores. Trata-se dos livros: Na roda do samba, de Francisco Guimarães (Vagalume) e Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores², de Orestes Barbosa, ambos lançados em 1933 e relançados posteriormente. A utilização de ambas as obras se justifica pelo fato de que podem contribuir para a reflexão sobre as disputas que ocorreram para se tentar estabelecer qual seria o “verdadeiro” samba em nossa produção historiográfica. E, apesar de não se tratar de obras historiográficas propriamente ditas, por não se utilizarem dos métodos próprios da investigação histórica, as memórias,

2. Para tais livros serão utilizadas as versões digitais, disponíveis respectivamente em: <www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/Livro-NaRodadoSamba-FranciscoGuimaraes.pdf> e <<http://academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/Livro-OSamba-OrestesBarbosa.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

tanto de Vagalume quanto de Orestes Barbosa, foram utilizadas e ressignificadas por autores que escreveram posteriormente e que, distante dos anos iniciais do samba, dispunham apenas das memórias daqueles que vivenciaram o universo desse gênero musical para construir suas próprias narrativas. Ademais, como afirma José Geraldo Vinci de Moraes (2005, p. 10), analisar as obras desses pioneiros no assunto sobre a música popular brasileira, em especial sobre o samba, “é o primeiro passo de um esforço investigativo mais amplo e imperioso para criar substrato historiográfico crítico que possivelmente permitirá uma melhor compreensão da música popular para além das mistificações usuais”.

Portanto, analisando o período em que estavam escrevendo, tendo como parâmetro as problemáticas de sua época, esses dois autores irão balizar as demais discussões, realizadas posteriormente. Com o passar do tempo, novos nomes se destacaram, tendo como mote para suas análises outras questões, porém, sempre buscando estabelecer uma “autenticidade”, “tradicionalidade” e “pureza” para o samba. No entanto, os critérios para tais definições sofreram mudanças ao longo do tempo, como procuraremos demonstrar ao longo deste artigo.

Esses debates, iniciados nas décadas de 1920 e 1930, serão reverberados nas épocas seguintes, com outros personagens, que serão muitas vezes “herdeiros” dos pensamentos de Vagalume e/ou de Orestes Barbosa. Aqui nos interessa, especificamente, os que ocorreram durante as décadas de 1920 e 1980. Período que contempla tanto o início das questões supracitadas quanto o de influência da consolidação da indústria cultural na nossa sociedade. Fato que reverberará nos discursos acerca da autenticidade do samba, levando-se em consideração a diferenciação entre a arte em si e a mercadoria – que seria a arte transformada em mero produto da indústria cultural.

Surge o samba e, com ele, as disputas

No início do século XX, mais precisamente em 1916, na cidade do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional somava mais um registro musical em seu acervo. Tratava-se da canção intitulada “Roceiro”, de Ernesto dos Santos, o Donga. No ano seguinte, ela seria gravada pela Casa Edison, com o título de “Pelo Telefone”, recebendo a indicação de “samba” no selo de seu disco (FRANCESCHI, 2002, 265-268). Até então, o impasse se daria quanto à verdadeira autoria da canção, registrada como samba, pois se questiona a sua composição individual por Donga, juntamente com Mauro de Almeida. Alegava-se que a referida composição teria sido coletiva, realizada na casa da Tia Ciata – mãe de santo, cuja casa tornou-se um reduto da música popular. Assim, inicialmente o samba teria nascido da coletividade, do que se tocava nas rodas de música. Nessas rodas, tudo era feito de improviso, com cada participante fazendo um verso, tocando um instrumento e, assim, iam nascendo as canções que posteriormente seriam denominadas de samba. Seu caráter estava ligado ao modo de se fazer e de tocar, ou seja, de modo coletivo, em festas religiosas e não necessariamente ligado a suas características rítmicas.

Em seu período inicial, isto é, entre os anos de 1916 a 1930, pode-se citar, como protagonistas do samba, Sinhô, conhecido como “O Rei do Samba”, Donga, Heitor dos Prazeres e Pixinguinha – todos vindos de camadas baixas da sociedade. Nesse período, ainda havia muita relutância em se aceitar as manifestações culturais que não fossem da elite civilizada, dividindo-se as produções em eruditas e em populares, ou popularescas

– termo utilizado para rebaixar tais produções em detrimento das realizadas pela e para a elite. Nessa época, a questão em torno do samba que estava em voga era a de sua consolidação na sociedade. O ritmo – de influência africana e realizado majoritariamente por negros das classes baixas – buscava a aceitação da sociedade ainda regida por costumes e práticas discriminatórias e racistas.

É conhecida a crítica que Rui Barbosa proferiu no Congresso Nacional a respeito de Catulo da Paixão Cearense que, a convite da primeira dama, Nair de Teffé, teria tocado com seu violão, no Palácio do Catete, o que na época conhecia-se como maxixe. No entanto, não podemos ser extremistas e dizer que não havia contato entre as artes ditas populares e as eruditas, pois o próprio fato de a primeira dama convidar um músico da camada baixa da sociedade demonstra que, mesmo sendo diminuta, a relação entre a elite e a plebe acontecia. Nesse sentido, Vianna (2002, p.46-47) afirma que “nem Rui Barbosa detestava a música popular brasileira [...] nem o governo de Hermes da Fonseca foi o primeiro a introduzir os ritmos nacionais nos palácios”, demonstrando assim que não houve muita novidade no feito da primeira dama, ao chamar um músico das camadas baixas da sociedade para se apresentar para a elite carioca³.

Quando a década de 1930 se inicia, um grupo de jovens do bairro do Estácio, liderados por Ismael Silva, Bide, Marçal, entre outros, funda a Deixa falar, primeira escola de samba. No que diz respeito ao samba do Estácio, pode-se dizer que ficou conhecido como o “verdadeiro” samba urbano carioca, não mais influenciado pelo maxixe, como nos primeiros sambas, caracterizando-se por seu estilo mais ritmado, visto que fora feito para acompanhar os desfiles carnavalescos. Recebeu este nome em decorrência de seu lugar de origem, o bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro. A invenção rítmica da Turma do Estácio teria efeito sobre os novos sambistas que surgiam em diversos locais, sendo caracterizada como “um terremoto de efeito prolongado [que] abalou, de alto a baixo, a música popular brasileira”, segundo Adalberto Paranhos (2003, p. 84). Dentro desse efeito, um dos compositores mais singulares foi Noel Rosa. Apesar de ser de Vila Isabel, bairro de classe média do Rio de Janeiro, Noel se identificaria com o novo jeito de se fazer samba e seria um elo entre bairros distintos, bem como entre diferentes segmentos sociais, transitando muito à vontade entre os sambistas do Estácio. Ademais, o grande bamba do supracitado bairro, o compositor Ismael Silva, seria um dos grandes parceiros musicais de Noel Rosa, selando de vez a parceria Estácio-Vila Isabel (PARANHOS, 2003, p. 88). Assim, o samba, que até então era realizado somente por negros, em sua maioria de classe baixa, passou a fazer parte também do gosto de brancos de classe média, como por exemplo, Noel Rosa – ex-estudante de medicina, Ary Barroso e Mário Reis – estudantes de direito, entre outros. O ponto que se colocou inicialmente, sobre a afirmação deste gênero musical em nossa sociedade deixava de figurar nos debates e abria-se para outras assertivas.

Sob a justificativa de se fazer uma música que pudesse acompanhar os foliões no carnaval, os jovens do Estácio criaram um novo jeito de se tocar o samba, mais ritmado, ideal para quem quisesse aproveitar o carnaval pulando e “sambando”⁴. A partir daí, as

3. O autor Hermanno Vianna (2002) trabalhou essa questão da integração das artes das elites com as da plebe, demonstrando como essas interações sempre existiram, e que o gosto pelo samba não se deu como um “mistério”, mas foi um longo processo, que contou com membros da elite e da classe baixa da população carioca.

4. Para mais informações e detalhes sobre esse grupo, ver Cabral (2011, p. 25-59), Sandroni (2001), Diniz (2012), Paranhos (2003), entre outros.

disputas a respeito de qual seria o “verdadeiro” samba se avolumaram, tanto entre os artistas quanto entre os críticos especializados em música popular. Fato que se verifica na famosa conversa entre Donga e Ismael Silva, na qual explicitam a ideia do que seria o “verdadeiro” samba, diante da pergunta de Sérgio Cabral, reproduzida por José A. Fenerick:

[...] Sérgio Cabral, segundo consta teria proposto a “clássica” pergunta: qual o verdadeiro samba?, e os sambistas assim responderam:

DONGA – Ué, o samba é isso há muito tempo: ‘O chefe da polícia/pelo telefone/mandou me avisar/que na Carioca tem uma roleta para se brincar’.

ISMAEL SILVA – Isto é maxixe.

DONGA – Então o que é samba?

ISMAEL SILVA – ‘Se você jurar/que me tem amor/eu posso me regenerar/Mas se é/para fingir mulher/A orgia assim não vou deixar’

DONGA – Isso não é samba, é marcha (CABRAL apud FENERICK, 2005, p. 225).

Aqui, as disputas se balizavam pela diferenciação entre o samba feito pelo pessoal do Estácio e aquele com influências rítmicas do maxixe que predominou durante as primeiras composições do gênero. Ademais, sua função na sociedade também era diferenciada. Enquanto o samba-amaxixado era feito mais para ser ouvido e tocado, o samba do Estácio foi pensado para acompanhar os foliões durante o carnaval, enquanto pulavam, dançavam e desfilavam. Assim Ismael define o novo jeito de tocar:

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Ai, a gente começou a fazer um samba assim:

Bum bum paticumbumprugurundum...

Nem tudo que se diz se faz

Eu digo e serei capaz

De não resistir

Nem é bom falar

Se a orgia se acabar (CABRAL, 2011a, p. 269).

Outros fatores que deram margem às disputas em torno do samba foram a consolidação e a expansão do rádio na sociedade e a gravação em disco. Apesar de estar presente no Brasil desde a década de 1920, o rádio só alcançaria alto status perante a nossa sociedade e aumentaria o número de seus ouvintes, a partir dos anos 1930, quando o então presidente da República, Getúlio Vargas assinou os Decretos-Lei que liberavam a veiculação de propaganda publicitária nas rádios, o que até então era proibido, ficando a cargo de Sociedades – grupos de pessoas que financiavam as transmissões radiofônicas, ainda de forma experimental.

Com o feito do presidente, as rádios puderam melhorar suas estruturas de funcionamento, com melhores equipamentos e, com isso, aumentar o alcance de suas transmissões, que se tornaram mais organizadas, com programação definida. O espaço dedicado à divulgação da música popular brasileira era amplo, sendo o Programa do Casé, um dos grandes expoentes dessa nova fase do rádio, já comercial. Assim, as inovações tecnológicas, como o microfone e as gravações elétricas, contribuíram na produção da então incipiente indústria fonográfica, fazendo com que novos cantores surgissem no

cenário musical, os quais, mesmo não tendo tanto alcance vocal, conquistaram sucesso no rádio. Aos poucos, as gravações foram transformando o caráter da música, ou seja, ela deixava de ser uma experiência não comercial, feita apenas para divertimento, em rodas de amigos, ou em manifestações religiosas, para tornar-se um produto comercial, inserida no ideal capitalista de venda/lucro.

A presença de tal gênero nas rádios passou a ser questionada pelos críticos mais ferrenhos da modernização da sociedade. Esses críticos estavam ligados ao pensamento tradicionalista e muitas vezes conservador, pois desejavam que a música, os cantores e intérpretes se mantivessem fora do circuito mercadológico das artes. A produção musical deveria voltar-se para a cultura popular e nossas raízes e não ser ditada pelas regras da indústria cultural. Nessa fase dos debates acerca da autenticidade do samba, seus compositores mantiveram-se praticamente afastados, ficando a cargo dos especialistas em música popular brasileira e/ou jornalistas disputarem e definirem as características que determinariam o que seria o “autêntico” no samba.

Nas rádios, o samba era majoritariamente divulgado por intérpretes que não pertenciam ao inicial mundo do samba, ou seja, o morro. E é neste período, dentro da fase de expansão do rádio, que surgem os conhecidos “compositores”, ou seja, intérpretes de sucesso e que tinham amplo acesso aos meios de divulgação da música – rádio e disco -, como Francisco Alves, Mário Reis, entre outros, mas que não compunham. Para garantir a gravação de sucessos, esses “compositores” muitas vezes subiam o morro em busca de ‘parcerias’ em composições de sambistas que não estavam inseridos no mundo da indústria cultural, nem tinham dimensão mercadológica de sua arte e a conscientização profissional. Tais características são explicitadas em uma entrevista de Cartola, apresentada por Sérgio Cabral, que narra o episódio:

Numa tarde de 1929, Cartola estava em seu barraco, no Morro de Mangueira, quando um primo o procurou para comunicar que, lá embaixo, o cantor Mário Reis o esperava para negociar a compra de um dos seus sambas.

– Comprar um samba meu? Pra quê? – queria saber Cartola, para quem comprar um samba era como comprar o vento, a chuva, qualquer coisa, enfim, que jamais seria comercializada.

O primo convenceu-o de que o visitante estava disposto a comprar o samba e Cartola teria de fixar o preço. “Quanto vou pedir?”, perguntou o compositor. “Será que 50 mil-réis está de bom tamanho?”, especulou. O primo achou barato demais e sugeriu que pedisse 500 mil-réis, quantia que Cartola jamais viria em toda sua vida. Acabaram entrando em acordo, fixando o preço do samba em 300 mil-réis, com o qual o cantor Mário Reis concordou imediatamente. O samba chamava-se *Que infeliz sorte* e foi gravado por Francisco Alves sem o menor sucesso (CABRAL, 2011b, p. 25-26).

No excerto acima, explicita-se como muitos sambistas permaneciam apartados do mundo da indústria fonográfica, ou seja, ainda não tinham noção de que sua arte poderia ser gravada, vendida e lhe render algum lucro. Os meios de comunicação, quando surgiram, eram praticamente restritos aos artistas da cidade e, portanto, de classe média. Aos demais, especialmente os moradores do morro, restava, muitas vezes, o isolamento ou então a venda de suas composições, como no caso supracitado. Foi paulatinamente que estes sambistas conseguiram espaço nas mídias, mas sem a mesma notoriedade que seus pares que se destacaram especialmente na chamada Época de Ouro do rádio.

Francisco Alves também foi um dos intérpretes que subia o morro atrás de composições que poderiam fazer sucesso em sua voz. Foi ele quem fez um acordo com Ismael Silva de gravar todas as composições deste sambista, desde que entrasse como parceiro. O acordo foi aceito e muitas das composições de Ismael viraram sucesso por intermédio de Chico Alves. No entanto, este foi reconhecido em vida e quando morreu foi lembrado, homenageado, enfim, colheu todos os louros da glória, enquanto que aquele não teve o merecido reconhecimento, embora gravado por importantes intérpretes, tanto da época do rádio quanto da MPB, como Mário Reis, Ciro Monteiro, Gal Costa, Nara Leão, além do já citado Francisco Alves. Ismael Silva pouco foi lembrado e teve o destino da grande maioria dos sambistas negros dos morros, morreu pobre e sem fama, sendo que, somente posteriormente recebeu o reconhecimento merecido, com shows em sua homenagem e até mesmo uma estátua, no Largo do Estácio, em frente à Escola de Samba Estácio de Sá, onde aparece tocando violão.

Dessa maneira, se antes o samba não tinha se firmado na sociedade como gênero musical, estando, em sua fase inicial, ainda ligado às questões religiosas, festas etc., na década de 1930 ele vai se firmando como um gênero musical, segundo José A. Fenerick (2005, p. 93). Ademais, desde os anos de 1930, era tido como “um denominador comum da propalada identidade cultural brasileira” (PARANHOS, 2003, p. 81) e se tornara importante elemento musical enfocado pelo debate sobre o nacional/popular.

É dentro desse cenário que se lança o primeiro livro que tentava estabelecer a “paternidade” do samba. Trata-se da obra *Na roda do samba*, de Francisco Guimarães (Vagalume). Embora seja um livro composto por crônicas, ele se destaca no presente artigo, pois foi um dos iniciadores do debate acerca de qual seria o “verdadeiro” samba, além das análises de Vagalume perpassarem os trabalhos posteriores. Ao longo de sua obra, o autor buscou defender aquilo que ele acreditava ser o “verdadeiro” samba. Assim, em meio às disputas entre o samba-amaxixado e o samba do Estácio, e com o surgimento de mídias capazes de divulgar amplamente este gênero musical, descaracterizando sua forma inicial de produção, Vagalume buscou estabelecer, por meio de suas memórias, uma ideia de samba, a qual deveria pautar o imaginário da população contemporânea ao seu trabalho e também as posteriores. Segundo Dmitri Cerboncini (2011, p. 43-44), “Vagalume almejava definir com precisão o nascente samba, o que o levou a classificar como samba ‘puro’ o dos morros e ‘desvirtuado’ o das rádios”. Os alvos desse autor seriam o rádio e a incipiente indústria fonográfica, os quais, para ele, seriam os responsáveis pela “morte” do “verdadeiro” samba. Para Vagalume, o que se produzia nesse período tinha apenas o rótulo de samba, mas era na verdade um “arremedo de samba” (GUIMARÃES, 1933, p. 34).

Essa desclassificação, que se inicia contrapondo um “bom” ao “mau”, o “autêntico” ao “não autêntico” samba, decorre muito do processo de mercantilização que se instaurou na década de 1930. Tal processo incitou diversos sambistas a comporem o quadro de artistas do rádio e também a gravarem seus discos. Segundo José. A. Fenerick (2005, p. 161)

A expansão da indústria fonográfica, ocorrida com o surgimento da gravação elétrica, necessitava de uma ampliação da produção, uma vez que o consumo se expandia rapidamente. Nesse sentido, a busca de novas “matérias primas” se fazia necessária. Sambistas oriundos das comunidades negras, como Donga, Sinhô, Pixinguinha, João da Baiana, e outros que habitavam a Cidade Nova, o Catumbi e demais localidades organizadas em torno dos terreiros das

Tias Baianas, ou músicos provenientes da emergente classe média, quando não do proletariado mesmo, como Carmem Miranda ou um Francisco Alves, foram os primeiros a se profissionalizarem e atuarem nesses novos meios de comunicação.

Percebe-se com tal descrição que, mesmo aqueles compositores elogiados por Vagalume, por manter a “pureza” do samba, como o “grande Mestre, (d) o saudoso, (d) o inolvidável [sic] – (d) o Imortal [sic] SINHO!” (GUIMARÃES, 1933, p. 31), também se curvaram ao sistema moderno de produção e divulgação de música, os quais estavam imbricados com a indústria fonográfica. No entanto, mesmo que seus “ídolos” fizessem parte dessa indústria, eles ainda estariam ligados a um passado “puro”, à “autenticidade” da música, diferentemente dos novos artistas que surgiam juntamente com a produção mercadológica. Nessa direção, Vagalume se preocupava em enaltecer o passado, onde estaria o “verdadeiro” samba e a felicidade, como deixa claro no trecho de seu livro, em que afirma:

[...] este volume deve representar gratas recordações de um tempo feliz; reminiscências [sic] de um passado alegre, risonho, cheio de esperanças no futuro e que se acham desfeitas nos dias que correm. Nós, os daquela [sic] época, somos os desiludidos [sic] de hoje (GUIMARÃES, 1933, p. 23).

A crítica de Vagalume era voltada aos artistas que surgiram já envolvidos com o rádio e com a produção de disco e que entendiam a música somente como possibilidade de lucro. Por isso, Francisco Alves, grande comprador de composições, foi duramente julgado por Vagalume, assim como Lamartine Babo, Ary Barroso etc. (FERNANDES, 2010, p. 51). Começava-se, portanto, a questionar as modernas produções do samba, amparadas pelos setores midiáticos. As análises e críticas iniciadas por Vagalume incitam críticos musicais, jornalistas e músicos a escreverem sobre a mesma temática de autenticidade e ‘tradicionalidade’ do samba, formando semelhantes conclusões a que chegou Vagalume. Ou seja, a de que o samba ‘puro’ e ‘tradicional’ era aquele que estava apartado dos modernos meios de comunicação, como o rádio.

Caso lapidar de tal situação é o do jornalista José R. Tinhorão, o qual também não vê com bons olhos a expansão dos meios de comunicação e direciona suas análises críticas a eles e de quem deles fizer uso. Segundo o pesquisador, os “programas de calouros” das rádios eram os que alcançavam maior representatividade popular. Por isso que muitos artistas, especialmente os negros, de camadas menos abastadas da sociedade, buscavam seu lugar no rádio, especificamente em tais programas visto que, se conseguisse fazer parte do quadro artístico de alguma emissora radiofônica, o artista conseguiria ganhar o suficiente para sua sobrevivência, além de se firmar perante o público ouvinte (TINHORÃO, 1981, p. 56-63). No entanto, prossegue Tinhorão (1981, p.63):

Com o fim dos programas de calouros, a participação das camadas mais pobres da população passou a circunscrever-se exclusivamente, ao papel de público de programas de auditório das televisões, onde o povo é levado ao papel irrisório de claque comandada, a serviço dos interesses dos animadores e patrocinadores.

No excerto acima, o pesquisador se refere aos programas televisivos de

auditório, pois o rádio, com o avanço da TV, viu sua importância diminuída no universo da comunicação social. No entanto, havia programas em que o popular tinha espaço participativo, como o de Silvio Santos, Chacrinha, Flávio Cavalcanti. Contudo, não tinham mais o objetivo de alçar os calouros ao mundo profissional, como outrora ocorria no rádio e sim, limitavam-se à diversão e ao entretenimento. Tinhorão (1981, p. 157) considera que com o surgimento da TV, houve um progressivo afastamento das camadas populares dos setores midiáticos. Daí o direcionamento de suas críticas para esses modernos meios de comunicação – o rádio e também a televisão, que surgia no cenário nacional, na década de 1950.

Ao lado de Francisco Guimarães (Vagalume), outro personagem tornar-se-ia importante nesse cenário de disputa sobre qual seria o “verdadeiro” samba, mas com outras problemáticas: o jornalista, escritor, poeta e compositor Orestes Barbosa, que lançou no mesmo ano que Vagalume, 1933, seu livro de crônicas intitulado *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Apesar de o livro de Barbosa também ser de memória e de crônicas, sua perspectiva é diferente da defendida por Guimarães e também contribuiu para trabalhos posteriores. Enquanto este estava preocupado com questões de “autenticidade”, Barbosa se preocupou em afirmar a “carioquice” do samba. Após o prefácio, inicia seu texto afirmando “O samba é carioca” (BARBOSA, 1933, p. 12). Posteriormente, afirma novamente, “O samba é carioca [...]. Não é, entretanto, necessário sair do Brasil, para provar que o samba é carioca, e por isso mesmo venceu a valsa, e tem quasi [sic] liquidado o fox importação...” (BARBOSA, 1933, p. 21). Outra diferença entre ambos é que Barbosa, ao contrário de Vagalume, demonstra sua preferência pelos cantores e compositores do rádio (FERNANDES, 2010, p. 58)⁵. Assim, ambos os trabalhos evidenciam o início das disputas que ganhariam as páginas de nossa produção bibliográfica, a partir da década de 1930. Desde então, os trabalhos foram realizados por autores distantes temporalmente do surgimento do samba, porém, muitos deles se utilizaram das ideias de Vagalume e/ou Orestes Barbosa para elaborarem suas teses sobre a “autenticidade” do samba.

A expansão da comercialização do samba

Se as características destacadas anteriormente permearam as questões da autenticidade do samba nas décadas de 1920 e 1930, nas duas seguintes era o nacionalismo que ganhava ênfase. Os anos 1940 e 1950, portanto, chegavam juntamente com o nacionalismo empenhado pela política varguista, o que irá reverberar nas produções musicais, bem como nas críticas a elas. Como afirma Fernandes (2010, p. 130), nessa época surgem os críticos especializados nas produções populares urbanas, desenvolvendo seus trabalhos nas instituições dedicadas a essas manifestações, tais como as rádios, gravadoras, revistas e periódicos. Nesta fase, a questão do nacional-popular estava em voga e a distinção entre uma “boa” e “má” canção, no caso específico do samba, ganhava novas roupagens. O samba então é inserido nos debates em torno da identidade nacional. A questão agora era direcionada para as influências estrangeiras, as quais descaracterizaria a autenticidade do samba, segundo críticos ligados ao pensamento ‘tradicionalista’. A Bossa Nova, surgida no final dos anos 1950,

5. Para mais detalhes sobre a diferença de pensamento entre Francisco Guimarães (Vagalume) e Orestes Barbosa ver: FERNANDES, Dmitri. A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro, sobretudo as páginas 55-60.

era um dos alvos das críticas elaboradas, especialmente por José R. Tinhorão. Para esse pesquisador, a influência do jazz presente em muitas das composições bossanovistas, descaracterizaria o samba “tradicional”, feito nos moldes nacionais, a partir de nossas raízes musicais. Apesar de não negar a qualidade de tais produções, não via com bons olhos a mescla entre ritmos nacionais e internacionais. Suas críticas estavam voltadas para a questão da “tradição”, a qual conferiria o caráter autêntico às produções.

A influência e a presença de músicas estrangeiras nos meios de comunicação, em especial nas rádios, durante as décadas de 1940 e 1950, fugiam ao ideal nacionalista e folclorista de muitos pesquisadores, em especial jornalistas, os quais estavam engajados na defesa de um ideário nacionalista. Esse contexto “tornou-se fonte de preocupação para um conjunto de homens da imprensa, dado o temor pela internacionalização e perda de referenciais para a cultura nacional”. A vantagem desses “homens da imprensa” é que tinham nos meios de comunicação – rádio, jornal, revistas -, um meio para difundir seus ideais (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 174).

Diante das mudanças que ocorriam no período de 1940 a 1950, as disputas em torno do samba ganhavam corpus devido à racionalização e internacionalização que invadiam as atividades musicais da época (FERNANDES, 2010, p. 130). Por conta dessa característica mais comercial da música, que ganhava cada vez mais destaque nas décadas supracitadas e da invasão de ritmos estrangeiros, os críticos do período tendiam a uma análise sobre a “autêntica” música, voltada para o passado, para o “folclorismo” – termo que seria reinante na década de 1950. Segundo Eliandro Kienteca (2012, p. 2), os folcloristas defendiam que a identidade nacional não poderia receber influências estrangeiras e que nossa música deveria balizar-se pela Época de Ouro, em que estariam as “raízes” musicais brasileiras.

Ademais, no início dos anos 1940, o mote político também balizava as novas questões sobre o samba. Diante da política trabalhista empreendida por Getúlio Vargas, durante o ‘Estado Novo’ (1937-1945), o samba, caracterizado por sua temática da malandragem e antitrabalho, recebeu especial atenção do governo, representado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O samba deveria, portanto, ser “domado e, mais que isso, atraído para o raio de influência governamental”, como afirma Paranhos (2011, p. 73). No entanto, Paranhos (2011, p. 61) demonstra que a ideologia do trabalhismo apesar de defendida pela política getulista, esteve longe de alcançar o resultado preterido pelo governo entre a população, especialmente entre os sambistas. O mesmo autor aponta vários casos de sambas que direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, continuaram tratando da malandragem em seus versos e em suas interpretações.

Assim, tanto a ideia relacionada ao nacionalismo quanto às questões políticas, ligadas à valorização do trabalho, perpassaram e influenciaram as produções historiográficas a respeito do samba. Ademais, a ‘carioquice’ do samba, defendida por Orestes Barbosa, de uma maneira ou de outra, está ligada à anti-internacionalização da música popular brasileira, ressaltada nos trabalhos dedicados à temática musical evidenciando que a produção memorialística se firmou nos trabalhos historiográficos a partir dos anos 1930. Além disso, na questão política, percebe-se como os sambistas que estavam ‘afinados’ com as ideias do governo é que se destacaram e perduraram no imaginário social, do qual Ary Barroso, com “Aquarela do Brasil”, é exemplo lapidar, ao contrário de Wilson Batista, que cantou explicitamente a malandragem, com versos como: “eu tenho orgulho em ser tão vadio”, em sua composição Lenço no Pescoço (1933) e ficou apartado do grande

público, morrendo pobre e esquecido, sendo apenas lembrado majoritariamente por sua suposta briga musical com Noel Rosa. E apesar de Wilson Batista ter se “regenerado”, na composição *O Bonde São Januário* (1937), cantando “Quem trabalha/É quem tem razão/Eu digo/E não tenho medo/ De errar”, o mote de suas composições continuou ser a malandragem, de uma forma mais velada, como em *Acertei no Milhar* (1940), no qual descreve um sujeito que, ganhando uma boa quantia de dinheiro afirma que não irá mais trabalhar, mas, ao final da canção tudo não passa de um sonho e o sujeito, desconcertado pela realidade, deve se levantar para ir ao trabalho.

Ainda no período de 1940 a 1950, as assertivas do radialista Henrique Foréis Domingues, conhecido como Almirante e do jornalista Lúcio Rangel, é que se destacaram. Segundo Marcos Napolitano e Maria Wasserman (2000, p. 172), nos anos 1940, os autores que estavam preocupados com a questão da autenticidade do samba viam lacunas na obra de Mario de Andrade⁶ a respeito da música brasileira. Buscando algo a mais para alicerçarem seus estudos, um conjunto de intelectuais, formado por radialistas, jornalistas e criadores musicais, almejou consolidar um pensamento historiográfico a respeito da música popular urbana.

Assim, como afirma José Geraldo Vinci de Moraes (2005, p. 5-6), pelo fato desses ‘profissionais da mídia’, estarem envolvidos na produção radiofônica e fonográfica e, muitas vezes estarem diretamente com os artistas, eles parecem ter recebido uma “espécie de credenciamento automático para estabelecer a seleção dos ‘fatos dignos’ de registro, a ordenação causal e temporal dos eventos”. Como uma espécie de detentores da memória dos autores que trataram pioneiramente da música popular brasileira, especificamente do samba, estes personagens da mídia construíram seus trabalhos balizados pelas memórias dos pioneiros e deram sequência às discussões a respeito da autenticidade do samba.

O ápice desse feito de profissionais da mídia foi a criação, por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, no ano de 1954, da *Revista de Música Popular*, tendo como intuito combater a crescente mercantilização do rádio, buscando assim resgatar o que denominavam de “autêntica” música brasileira. No que se refere ao samba, essa “autenticidade” estaria na característica não mercadológica das produções, nas quais os sambistas manteriam a “pureza” das composições brasileiras. Aqui, o mote já está mais voltado para as questões econômicas do que sociais e rítmicas, como se colocava nas primeiras décadas dos debates acerca da autenticidade do samba.

Na trilha desses pensamentos, em 1962, ocorre o I Congresso Nacional do Samba, que daria origem a um documento denominado *Carta do Samba*, redigido por Edison Carneiro, um dos mais engajados no pensamento folclorista. A *Carta* se inicia deixando claras suas intenções:

Esta carta, que tive a incumbência de redigir, representa um esforço [sic] por coordenar medidas e práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso (CARNEIRO, 1962, p. 3).

Desse congresso participaram, além do próprio Edison Carneiro, Ary Barroso,

6. A obra a que se refere Marcos Napolitano é: ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

Aracy de Almeida, Almirante, Donga, Sérgio Cabral, entre outros intelectuais e artistas, sempre preocupados com questões envolvendo as origens, as características e o futuro do samba, ameaçado, na opinião deles, pela crescente mercantilização das produções musicais. Como bem afirma a carta, eles aceitavam que o samba se modernizasse, mas não poderia perder suas características “tradicionais”. Para tanto, era preciso que as novas composições se ligassem aos sambistas “de raiz”, das décadas de 1920 e 1930, e que não sofressem influências estrangeiras. Nesse ponto, a Bossa Nova sofreu duras críticas de folcloristas, nacionalistas, que a acusavam de estrangeirismo, característica que não condizia com o pensamento tradicionalista desses críticos. Dentro dessa linha de raciocínio, outros dois nomes importantes são Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão, cujos principais alvos de críticas são a mercantilização da música e a Bossa Nova, por receber influências estrangeiras.

Quando José Ramos Tinhorão lançou seu livro, na década de 1960, ele surgiu nos meios midiáticos como uma figura polêmica e sem ‘papas na língua’, inclusive para criticar ícones musicais até então intocáveis, como Chico Buarque, Paulinho da Viola e a turma da Bossa Nova. Formado em jornalismo e direito, tornou-se um dos mais influentes críticos e pesquisador da história da música popular brasileira. Ficou conhecido por suas apreciações mordazes ao que ele considerava os ‘assassinos’ da arte “legítima”. Para ele, cada década possuía seu ‘assassino’, o qual deveria ser combatido, para não deixar que a arte ‘verdadeira’ sucumbisse. Na década de 1940, sua apreciação se voltou à americanização e à internacionalização da música. Na década seguinte, seria a vez da Bossa Nova e da crescente mercantilização da arte receberem a atenção de Tinhorão. Nos anos 1960, são os sambas “de participação” ou “de protesto”, como ele chamaria, que mereceriam sua atenção, assim como o sambão-joia, na década de 1970. Por fim, voltou-se contra o pagode, surgido nos anos 1980 (FERNANDES, 2010, p.248).

Durante a década de 1970, as assertivas sobre o samba estavam imbricadas ao momento econômico, cultural e político por que passava o Brasil. No quesito econômico, vivíamos o chamado ‘milagre econômico’, idealizado e subsidiado pela ditadura militar, que geria o Brasil desde 1964, após o golpe de Estado sofrido por João Goulart. Tal período permitiu que a nossa economia crescesse e um mercado consumidor fosse consolidado. A indústria cultural, em seus diversos ramos, se fortalece em nosso país. Assim, segundo Ortiz (2006), podemos falar em indústria cultural, apenas quando se há um público já consolidado para consumir os produtos lançados por ela e isso só teria ocorrido no Brasil na década de 1970. Por isso, afirma que, neste período, com a consolidação da indústria cultural brasileira, o popular é redefinido como aquilo que era mais consumido e, assim, a noção de popular sofreu uma inflexão, passando a englobar a aprovação pelo consumo, bem como ocorrera o fortalecimento da dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. Segundo o mesmo autor, o caráter nacional da produção cultural era também redimensionado, sendo a identidade nacional redefinida em termos mercadológicos. A cultura nacional-popular era reinterpretada para cultura de mercado-consumo, o que acarretaria uma standardização (no sentido adorniano) das produções musicais, ou seja, a qualidade artística do que era lançado no mercado passava a ser contestada. No que se

7. Embora a indústria cultural e seus diversos ramos – editorial, fonográfico, televisivo, etc. -, fossem perceptíveis nas décadas anteriores, é somente na de 1970 que forma-se um sólido mercado de consumidores, com uma população apta e possibilitada de consumir. Fato que, para Ortiz (2006), é importante para a manutenção da lógica da indústria cultural – de obtenção de lucros e manutenção do status quo da sociedade, entre outros.

refere ao samba, um dos casos expoentes é do “sambão-joia”, que não consegue se firmar no gosto de muitos críticos musicais (ORTIZ, 2006, p.161-164).

A separação ente a arte em si, que Adorno chama de obra de arte, e a mercadoria, que seria essa obra transformada em mero produto, um produto da indústria cultural, foi desenvolvida e trabalhada por Adorno e Horkheimer. Tal concepção parte da noção de que o capitalismo cultural, o qual teria padronizado as manifestações culturais, seria o responsável pela constante perda de qualidade das obras de arte. Perda que estava relacionada com a falta de liberdade dos artistas em suas criações, pois deveriam seguir as fórmulas de sucesso impostas pelo mercado. Apesar da visão radical dos dois pensadores alemães, visto não enxergarem alternativas diante da transformação das artes em mercadorias, suas assertivas ainda se fazem importantes para pensarmos a produção musical e sua relação com os negócios da indústria cultural.

Esse termo foi empregado pela primeira vez na obra de ambos os pensadores supracitados, denominada *Dialética do esclarecimento*, de 1947. Nela, substituíram a expressão cultura de massa para indústria cultural com o intento de acabar com a passividade que gira em torno da ideia de cultura de massa, qual seja, de que esta brota no meio das massas, pertencendo unicamente a elas (ADORNO, 1999, p. 20). Portanto, o termo cunhado por ambos os autores, traz a noção de uma arte que não pertencia mais às massas, tratava-se de um ramo da atividade econômica, organizado industrialmente nos moldes dos grandes conglomerados característicos do monopolismo capitalista (DUARTE, 2003, p. 50). Com a expansão do capitalismo, suas práticas mercantis e o processo de industrialização alcançam até mesmo a cultura, transformando-a em mercadorias culturais. Segundo as ideias defendidas por Adorno e Horkheimer, nessa etapa a arte perderia sua característica autônoma, visto que, sendo um produto da indústria cultural, passa a ser feita como na organização fabril, de uma forma padronizada, sem possibilidades de uma manifestação individual do sujeito, tanto na arte quanto na fábrica, em suas palavras: “as mercadorias culturais da indústria se orientam pelo princípio da sua valorização, e não pelo seu próprio conteúdo e da sua forma adequada” (ADORNO, 1999, p. 21).

As consequências dessa padronização da arte seria sua baixa qualidade, pois não seria possível abrir-se para o novo, o inovador, já que a indústria cultural e no caso da música, a indústria fonográfica, não desejava arriscar investir em algo que não gerasse cifras bem maiores do que aquelas que foram investidas nos artistas. Por isso, a repetição de fórmulas que já deram certo e de fácil aceitação pelo público – em sua maioria sem conhecimento e técnica musical e sem a audição apurada para avaliar a qualidade daquilo que lhe é oferecido – é amplamente explorada pela indústria cultural, em todos os seus ramos (música, cinema, televisão etc.). A indústria cultural lida também com o mecanismo psicológico ao lançar seus produtos no mercado, no caso da música, ao ser tocada sempre no rádio, o ouvinte assimila que aquilo é um sucesso (ADORNO, 1986, p. 135). Ela também seria a responsável pelo enfraquecimento do processo produtivo-cultural, visto que, como afirma Francisco Rüdiger (2004, p. 26) “A criatividade social não é suprimida, mas posta na dependência e explorada pelos esquemas mercantis. Por um lado, a capacidade inventiva das pessoas mais e mais se submete às diretrizes desses últimos”.

Rodrigo Duarte (2003, p. 51) analisando os pressupostos de Adorno e Horkheimer, afirma que o argumento dado pela indústria cultural de que é oferecido ao público aquilo

que ele próprio deseja, justificando assim a repetição de seus produtos e a padronização característica dos mesmos, é falso, pois na realidade coloca-se à disposição produtos que estão em confluência com as necessidades da indústria cultural e de seu sistema de exploração. Segundo os próprios filósofos frankfurtianos:

Os padrões resultariam originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. Na verdade, isso é o círculo de manipulação e necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema concentra-se cada vez mais densamente (ADORNO e HORKHEIMER apud DUARTE, 2003, p.51).

Além da padronização dos produtos oferecidos na sociedade pela indústria cultural, a característica econômica é outro fator que diferencia a obra de arte da mercadoria cultural. Enquanto aquela é feita sem muitas perspectivas econômicas, visando mais especificamente o ideal de autonomia da arte, o qual “nunca pode ser completamente realizado, mas existe enquanto um princípio diferenciador sob o ponto de vista da intenção com que um e outro construto é [...] produzido ou criado” (DUARTE, 2003, p. 116-117), a mercadoria cultural visa estritamente o lucro, a rentabilidade, comercializando os objetos estéticos. A mercantilização, segundo os teóricos de tal pensamento, ocorreria no momento em que a arte perde sua autonomia e passa a ser produzida em função das leis de mercado, as quais estariam amparadas pela expansão e fortalecimento do capitalismo. Suas críticas não estão voltadas aos próprios meios de comunicação – rádio e cinema, especialmente, pois eram os dois elementos que vigoravam na época em que o texto fora concebido –, mas sim, aos usos que se faziam de tais meios. Eles, segundo Rodrigo Duarte (2003, p. 8), amparado pela teoria adorniana, seriam utilizados para a manutenção do status quo, a qual garantiria os lucros, bem como os privilégios. Assim, como afirma Rüdiger (2004, p. 26) “A produção cultural, noutros termos, deixa de ser sinônimo de criações artísticas e literárias, englobando a partir de então o conjunto da atividade econômica”.

Ademais, para os pensadores alemães, a música popular, em contraposição ao que eles chamam de ‘música séria’, que seria a erudita, serviria apenas para distração das massas que, exauridas pelo trabalho das fábricas, desejavam abster-se de qualquer esforço, tanto físico quanto psicológico, em seu momento de lazer. Adorno assim define a música popular:

Ela induz ao relaxamento porque é padronizada e pré-digerida. Sendo padronizada e pré-digerida serve na psicologia familiar das massas, para poupar-lhes esforço dessa participação (mesmo de ouvir ou observar), sem o qual não pode haver receptividade à arte (ADORNO, 1986, p.136).

Outra possibilidade de análise da diferença entre a arte e a mercadoria, é o trabalho de José Miguel Wisnik (2005), o qual diferencia dois tipos de produção musical: a industrial e a artesanal. Segundo esse autor, a industrial se desenvolveu nos anos 1970 em decorrência do crescimento das gravadoras e das empresas de rádio e TV, já a artesanal compreende os poetas-músicos que criam uma obra individualizada, diferente da padronizada pelo mercado (WISNIK, 2005, p. 25). O modelo industrial-capitalista seria o responsável por conferir traços de mercadoria à canção, que tem

por característica a estandardização, ou seja, sua linguagem subordina-se aos padrões uniformizados de vendagem, estabelecidos pela indústria cultural (WISNIK, 2005, p. 28). Wisnik acredita que o desenvolvimento do capitalismo conferiu às mercadorias um caráter essencialmente mercantil, posto que o lucro é um fim ao invés de ser um meio.

Durante a década de 1970 e 1980, as críticas dos agentes envolvidos se direcionariam, então, para essas produções massificadas, estandardizadas, sem vínculo com a “pureza” dos áureos tempos da nossa música, localizados nas primeiras décadas do século XX, segundo a grande parte dos críticos musicais. No caso do samba, os compositores ligados ao chamado ‘sambão-joia’, como Benito di Paula, Luiz Ayrão, Agepê, Luiz Américo e outros, foram os que mais sofreram com as assertivas de diversos críticos musicais, especialmente daqueles que se ligavam ao pensamento ‘tradicionalistas’. Segundo Adélcio C. Machado (2011, p. 18) “Numa produção ligada à indústria cultural, cujo principal intuito é o de gerar lucros, começava a se manifestar uma concorrência pelo reconhecimento propriamente artístico”. O mesmo pesquisador demonstra como a classificação de um sambista em determinado estilo é fluida e varia de crítico para crítico. O exemplo analisado é o de Martinho da Vila que, para Tárík de Sousa, Sérgio Cabral e Aramis Millarch, é um legítimo representante do samba ‘tradicional’, ou ‘autêntico’. Para Gilberto Vasconcellos a produção artística do supracitado sambista representava o segmento identificado com o ‘sambão-joia’. O crítico Aramis Millarch, analisando as produções de Antonio Carlos, Jofafi e Benito di Paula, muda de opinião com o tempo. Inicialmente teceu elogiosas análises sobre os referidos artistas, posteriormente passou a criticá-los, devido às suas produções terem caído na repetição, ou seja, na “padronização”. Com tal mudança, Adélcio (2011, p. 57-59) afirma que o que pautava as análises do crítico eram as questões referentes à “padronização”, enquanto que as de Tárík se ligavam à “tradição” e Gilberto Vasconcellos tendia para a “despolitização”. Portanto, aponta três referenciais que se colocavam na avaliação da produção musical: a “despolitização”; a “tradição” (ou a “autenticidade”) e a “padronização”. Segundo Adélcio, com a ampliação do mercado na década de 1970, foi preciso segmentar a produção para atender a demanda de novos consumidores, com isso:

[...] era necessário criar um rótulo que pudesse separar o “bom” samba, aquele dos compositores ligados à “tradição” deste gênero como Cartola e Nelson Cavaquinho ou ainda de compositores universitários de classe média que a ele aderiram como Chico Buarque e João Bosco, do “mau” samba, padronizado, despolitizado e massificado, o “samba de gravadora” segundo Margarida Autran ou, mais usualmente, o “sambão-joia”, segundo Vasconcellos e outros críticos musicais do período (MACHADO, 2011, p.56).

O samba foi, portanto, assim como outros gêneros musicais, objeto de disputas pela sua memória, buscando estabelecer quais seriam os “autênticos” sambistas e seus legítimos sucessores. Na medida em que ocorria uma racionalização da sociedade e as produções musicais aumentavam, tanto em questão quantitativa quanto em personagens envolvidos em sua realização, os conflitos de opiniões a respeito do que invadia o mercado também cresciam. E como explicitado no excerto acima, a separação de um “bom” samba do “mau” fez parte das análises de muitos críticos da música, tentando assim, legitimar um artista em detrimento de outro. Presentes na grande mídia, críticos e jornalistas divulgavam suas apreciações e acabavam por estabelecer suas ideias perante a sociedade e muitas vezes é a ideia que perdura no imaginário social. Assim,

percebe-se como a historiografia está repleta de conjecturas referentes à autenticidade do samba, às quais foram iniciadas pelos trabalhos de dois autores que contaram com suas memórias e vivências no mundo do samba para escreverem seus livros.

Conclusão

Ao analisar as disputas pela “autenticidade” do samba e as representações que dele foram feitas ao longo dos anos, pode-se perceber que, na grande parte dos critérios de qualificação deste gênero, perpassaram o ideal de algum jornalista e/ou crítico musical. Estes sempre defenderam a manutenção da “pureza”, da “tradição” do samba, independentemente da mercantilização da música. Para eles, era possível encontrar nos novos artistas que despontavam nesse mesmo mercado musical, a marca da “tradição” do passado glorioso, como no caso apresentado, de Martinho da Vila.

Com a crescente mercantilização da música, verifica-se uma mudança na direção das disputas pelo qual seria o samba “autêntico”. Se inicialmente os debates se dirigiam à sua definição rítmica (se era amaxiado ou não), bem como sua função na sociedade (feito para ouvir e dançar ou para desfilas no carnaval), e foram empreendidas pelos próprios sambistas (Donga e Sinhô especialmente, e os sambistas do Estácio), que lutavam por um lugar ao sol no meio musical. Posteriormente, tais disputas ganharam novos contornos, seguindo as mudanças que ocorriam na sociedade e aos poucos os sambistas foram se afastando desses debates, cada vez mais reservados para aqueles que detinham espaço nos meios midiáticos. Muitos críticos musicais e jornalistas passaram a definir o que entendiam como samba “puro”, “tradicional” e excluir aqueles que não se encaixavam em seus critérios de avaliação. Como apresentado anteriormente, isso variava de um crítico para outro, cada um estabelecia seus pontos de vista.

Classificações quanto aos aspectos de “autenticidade”, “pureza”, “tradicionalidade”, presentes nas análises de nossa historiografia, foram, portanto, fruto de construções elaboradas por críticos musicais e jornalistas seguindo seus ideais. Muitas vezes, suas análises estavam também em confluência com o momento político e/ou econômico em que estavam escrevendo. Assim, quando o debate político era regido pelo nacionalismo, foi o critério da nacionalidade que permeou a “autenticidade” do samba e quando éramos governados pelos militares, a questão da “despolitização”, destacada por Adélcio era o que predominava. E na época do “milagre econômico” e consolidação do mercado consumidor, era a “padronização”, “mercantilização” que ganhava as páginas escritas pelos críticos e jornalistas. Na década de 1960, tivemos uma manifestação dos próprios artistas em favor do samba “autêntico”, com o I Congresso Nacional do Samba, que daria origem a um documento denominado Carta do Samba, documento no qual expressava as ideias dos organizadores do Congresso. Neste evento, houve a participação de muitos críticos e jornalistas, além dos músicos. Portanto, o predomínio nos debates ficava no meio midiático, com os profissionais que neles estavam envolvidos. Além disso, as disputas que se encontram na historiografia, buscando estabelecer o “verdadeiro” samba e suas características, demonstram que estavam em confluência com os debates que ocorriam na sociedade. E apesar dos personagens e os pontos de julgamento entre um “bom” e “mau”, “autêntico” e “inautêntico” samba sofrerem inflexões ao longo do tempo, as disputas ainda de uma maneira ou de outra, guardavam certa ligação com a ideia difundida pelos iniciadores desse debate – Vagalume e Orestes Barbosa, fosse para

tomá-las como base de suas análises ou para se contrapor a elas. Mas, a questão é que, depois de tais publicações, o debate não poderia ser feito sem passar pelas discussões dos pioneiros desta questão.

Referências

- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- ADORNO, Theodor W. *Resumé sobre indústria cultural*. In: *Memória e vida social*. Assis: UNESP, 1999, p. 20-27.
- _____. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática. *Grandes Cientistas Sociais*, nº 54, org. Gabriel Cohn, 1986.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933. PDF. Disponível em: <<http://ggn.horia.com.br/sites/default/files/documentos/samba2001.pdf>>. Acesso em 02 dez 2014.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011a.
- _____. *MPB na Era do rádio*. São Paulo: Luzili Editora, 2011b.
- CARNEIRO, Edison. *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore, 1962. Disponível em: <<http://200.156.25.3/Documentos/Noticias/Carta%20do%20Samba%201962.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2014.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- DUARTE, Rodrigo A. de P. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FENERICK, José A. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural, 1920-1945*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- FERNANDES, Dmitri C. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- _____. “E fez-se o samba”: condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. *Latin American Music Review*, vol.32, nº 1, p. 39-58, Spring/Summer 2011.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933. PDF. Disponível em:<<http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/Livro-NaRodadoSamba-FranciscoGuimaraes.pdf>>. Acesso em 02 dez 2014.
- KIENTECA, Eliandro. O “Samba Moderno” em evolução: João Paulo dos Santos Gomes e a coluna *Música Popular* no jornal *O Metropolitano*. *Revista Ars historica*, Rio de Janeiro: UFRJ, nº 4, jun., p. 1-16, 2012. Disponível em: <<http://www.historia.ufrj.br/~ars/index.php/>>

anteriores/2-uncategorised/18-o-samba-moderno-em-evolucao-joao-paulo-dos-santos-gomes-e-a-coluna-musica-popular-no-jornal-o-metropolitano>. Acesso em: 01 dez. 2014.

MACHADO, Adécio C. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. s/n, 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e historiadores da música popular urbana no Brasil. VI Congresso da IASPM-AL, 2005, p. 1-12.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v.20, n.39, p.167-189, 2000. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>>. Acesso em: 04 dez 2014.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª reimpr. da 5. ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, Franca, v.22, n.1, p. 81-113, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf>>. Acesso em: 04 dez 2014.

_____. Espelhos partidos: samba e trabalho no tempo do “Estado Novo”. *Projeto História*, nº 43, dezembro de 2011, p. 59-79.

RÜDIGER, Francisco. *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. 3. ed. ver. e atual. Porto alegre: EDIPUCRS, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

TINHORÃO, José R. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2002.

WISNIK, José M. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, A. (Org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005, p.25-37.