

# Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba

Felipe Trotta

**Resumo:** As experiências estéticas implicam processos de compartilhamento simbólico de gostos e representações que se manifestam fortemente na construção de julgamentos de valor. Na música popular, os gêneros musicais funcionam como abrigos dessas representações e, através deles, os sujeitos e grupos sociais desenvolvem critérios de qualidade que passam a nortear as experiências musicais e formação de identidades. Neste trabalho, serão discutidas as estratégias de valoração que circulam em torno da prática do samba e, em especial, aquelas que surgiram na última década do século passado motivadas pelo sucesso dos grupos de pagode romântico. Neste momento, o samba passou a ser dividido no mercado entre “raiz” e “pagode”, representando formas distintas e conflituosas de atribuir valor e conquistar legitimidade estética e comercial.

**Palavras-chave:** música popular; gênero musical; samba; pagode; valor

**Abstract:** *Judgments of value and the value of judgments: Strategies of valuation in the practice of samba* – Every esthetic experience involves symbolic sharing of tastes and representations that are particularly visible in the construction of value judgments. In popular music, musical genres work as representations through which individuals and social groups develop quality criteria that begin to guide musical experiences and shape identities. This paper discusses strategies of valuation surrounding the practice of samba, particularly those that emerged in the 1990s, motivated by the success of “romantic pagode” groups. At that time, samba became divided into two categories, i.e., “root samba” and “pagode”, representing different and conflicting forms of attributing values and gaining esthetic and commercial legitimacy.

**Keywords:** popular music; musical genre; samba; pagode; value

## Introdução

A centralidade da música popular nos fluxos comunicacionais na sociedade atual tem sido apontada por diversos autores, que destacam sua importância na construção de

identidades, formação de grupos culturais e hierarquias de gostos na sociedade (MALM, 1993; TAGG, 1999; JANOTTI JR., 2003; TROTTA, 2005). Ainda que possamos lamentar o baixo número de estudos produzidos na área de Comunicação sobre o fenômeno, é possível observar que esse silêncio tem sido gradativamente interrompido por pesquisadores que buscam pensar sobre os processos comunicacionais da música popular em suas várias dimensões.<sup>1</sup> Este trabalho busca colaborar com a consolidação deste campo trazendo à discussão um aspecto do fazer musical que permeia todo o processo comunicativo da música, e produz acalorados debates sobre práticas musicais e estilos de vida: a qualidade.

Falar em qualidade significa referir-se aos processos de hierarquização elaborados por sujeitos e grupos sociais para valorizar suas práticas em detrimento de outras. Tais processos são resultado de intensos embates que revelam disputas de poder, posições culturais e estratégias de persuasão e sedução entre os atores sociais envolvidos. Todo debate sobre música popular está atravessado pela questão do gosto, ou seja, pelas escolhas individuais e coletivas que resultam na construção de afinidades e identidades musicais, revelando sentimentos compartilhados que estão sempre envolvidos em alta carga emotiva.

Neste trabalho, será tomado como ponto de partida o sucesso dos grupos de samba chamados de “pagode romântico”, que nos anos 1990 atingiram invejáveis índices de popularidade e vendas. Este sucesso desencadeou uma série de questionamentos e debates sobre o gênero musical samba, profundamente identificado com a própria identidade nacional, representante da “autêntica” música brasileira. A partir do lançamento de grupos como Raça Negra, Negritude Jr e Só Pra Contrariar, entre outros, o mercado de música passou a dividir o samba em duas metades: o samba “de raiz”, representando uma série de simbologias historicamente associadas ao gênero; e o “pagode romântico”, que produzia um fato novo para o mercado, tanto em aspectos estéticos quanto em suas estratégias comerciais. Desse gênero dividido e em conflito, brotam diversos discursos que procuram valorizar seus elementos característicos e suas respectivas práticas musicais, revelando os intrincados jogos de poder e embates simbólicos que permeiam os gêneros musicais e o próprio mercado de música.

## Gêneros musicais e hierarquização

Os gêneros musicais são eixos importantes na construção de significados na música popular (SANDRONI, 2001; TATIT, 2004; TROTTA 2005; JANOTTI JR., 2006). A

---

<sup>1</sup> Em 2006, o lançamento da coletânea *Comunicação e música popular massiva*, organizada por João Freire Filho e Jeder Janotti Jr., revela uma tendência de crescente interesse dos pesquisadores do campo para com o objeto música popular. Neste sentido, destaca-se ainda a realização do I Encontro de Mídia e Música Popular Massiva, em maio de 2007, promovido pela Facom/UFBA, com a presença de cerca de 60 pesquisadores da área.

partir da divisão do universo musical em categorias classificatórias, os sujeitos e grupos sociais realizam seu consumo musical e, através dele, constroem identidades e formas de sociabilidade. Os gêneros, ao atuarem como “porta de entrada” para toda a semiose da música, incorporam juízos estéticos valorativos e contribuem para uma hierarquização das ofertas musicais que circulam pela sociedade. Assim, entender o que faz com que um determinado gênero se torne reconhecível é assunto, portanto, de extrema relevância para a investigação desses processos de formação de gostos e hierarquização de preferências estéticas.

O imaginário que cerca a prática do samba<sup>2</sup> está intimamente associado às suas origens. Criado a partir de manifestações culturais de comunidades de baixo poder aquisitivo no início do século 20, majoritariamente formadas por negros e mulatos num contexto ainda fortemente marcado pela ideologia da escravidão (MOURA, 1983), o samba desenvolveu seus referenciais simbólicos a partir da idéia de sociabilidade comunitária, realizada em eventos entre amigos, usualmente em fundos de quintal ou terreiros. Nesse sentido, os elementos que identificam o gênero representam essa ambientação e essas referências.

O reconhecimento do samba se dá principalmente através de seu padrão rítmico característico, chamado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni de “paradigma do Estácio”, por ter sido criado pelos sambistas que circulavam pelo Largo do Estácio durante a década de 1920. Segundo este autor, essa estrutura rítmica representa uma determinada forma de conciliação entre polirritmias afro-brasileiras e a linguagem musical do rádio e do disco, constituindo-se num momento específico da própria inserção das comunidades negras (com todas as gradações étnicas que desde sempre fizeram parte da história do Brasil) na sociedade oficial (SANDRONI, 2001, p. 222).

No que diz respeito à sonoridade, o samba idealmente se faz acompanhar por instrumentos de percussão característicos (pandeiro, surdo, cuíca, tamborim) aos quais são acrescentados principalmente violão (de 6 e de 7 cordas) e cavaquinho. Há espaço ainda para algum instrumento solista, com destaque para a utilização de flauta, clarinete, saxofone ou bandolim. Mas um samba é samba também por sua temática, que preferencialmente narra sua própria beleza (diretamente ou através de metonímias como “o morro”, “a Mangueira”, “a Lapa”, “o pandeiro”, etc.) e se especializou em valorizar em seu próprio repertório fatos e personagens míticos do gênero. Essa característica responde pela invenção da sua tradição (HOBSBAWM, 1997, p. 9), ou seja, pela consolidação de uma valorização baseada em sua temporalidade longa e pela afirmação de sua autenticidade como “voz do morro”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Refiro-me, neste trabalho, ao samba carioca, espécie específica de samba difundida em larga escala para indústria nacional do entretenimento desde as primeiras décadas do século 20. Esta ressalva é necessária visto que o vocábulo samba é utilizado por vários grupos sociais de diversos lugares do país para designar suas respectivas práticas musicais como o “samba de roda” da Bahia ou o “samba de latada” do interior de Pernambuco, dentre tantas outras. Não são essas expressões, portanto, que serão abordadas neste texto.

<sup>3</sup> “A voz do morro” é o título de um famosíssimo samba de Zé Kéti.

Apesar dessas fronteiras estéticas razoavelmente demarcadas, a classificação de uma música como samba nem sempre é uma operação tão simples. Isto porque o fazer musical ocorre através de um intenso entrecruzamento de elementos entre as várias práticas que habitam um mesmo ambiente sociocultural, contaminando-se mutuamente. Elementos consagrados como característicos de um determinado gênero vazam para outras estéticas, atravessando as fronteiras e incorporando novas redes de significados. O pandeiro, por exemplo, um dos instrumentos típicos do samba, pode ser encontrado em várias práticas musicais que o utilizam de forma análoga. O mesmo pode ser dito de elementos estranhos ao imaginário sambista, como os teclados eletrônicos, que eventualmente aparecem em gravações do repertório do gênero, agregando sonoridades e simbologias. Em outras palavras, o conjunto de fatores que faz com que determinado gênero musical seja reconhecido e classificado como tal não forma um receituário fechado, sendo essa classificação muitas vezes resultado de profundas discussões.

No entanto, apesar dessas zonas de sombras e da intensa mistura que permeia todo o fazer musical, os processos de identificação e formação de gosto musical estão sempre entrecortados pelas classificações dos gêneros, tornando-as fundamentais para o desenvolvimento de estratégias de valoração e atribuição de qualidade.

## Estratégias de valoração na música popular brasileira

No Ocidente, a referência de qualidade musical tem como eixo as obras de compositores como Bach, Mozart, Beethoven e seus contemporâneos, a partir das quais se elaborou uma teoria da música ensinada nos conservatórios e escolas de música no mundo todo.<sup>4</sup> Utilizada historicamente pela nobreza e pela corte dos países colonizadores das Américas, a música desses autores se tornou símbolo de *status* social, destinando-se ao consumo das elites. Por isso, ela é comumente chamada de música “erudita”. Essa música tem como característica a demanda por uma audição atenta, silenciosa, que deriva do seu alto grau de elaboração melódico-harmônica e que, conseqüentemente, exige do ouvinte uma certa “erudição” para ser admirada. Na música erudita, o autor e o intérprete são altamente valorizados enquanto artistas criadores ou virtuosos únicos e a obra de arte é o resultado da criação-inspiração deste *mito*, de quem sempre se espera uma manipulação “inovadora” da técnica.

A conjugação de características estéticas específicas (elaboração harmônico-melódica), condições de experiência (audição silenciosa), consumo elitizado (nobreza e classes abastadas) e personalização do criador (o “artista”), estabelece uma referência de qualidade musical. Todas as outras práticas musicais das sociedades ocidentais adqui-

<sup>4</sup> Segundo Bourdieu, o sistema de ensino atua como instância de consagração que, “por sua tarefa de inculcação, consagra como digna de ser conservada a cultura que tem o mandato de reproduzir”, sobretudo através da conversão de determinados artistas e obras em “clássicos” e sua inclusão nos programas (2001, pp. 118-22).

rem maior prestígio à medida que seus elementos se aproximam deste referencial. No universo da canção popular, a legitimidade de categorias musicais tende a aumentar quando são empregados alto teor de individualização do autor, grande complexidade harmônico-melódica, sofisticação poética e sonoridade de arranjo rica em contrapontos e variações de texturas instrumentais; ou seja, adotam critérios de valoração musical emprestados dos critérios norteadores de qualidade derivados da obra dos autores referenciais, “eruditos”.

Mas, evidentemente, esses critérios não são os únicos que envolvem a construção de valor na música popular. Segundo Richard Middleton, tal valor seria formado através da construção de uma *subjetividade musical*, uma posição assumida pelo sujeito que participa da experiência musical em interação com a música (1990, p. 251). A subjetividade é resultado, entre outros, da “participação corporal”, o que reflete um critério de valorização essencialmente coletivo que se apóia profundamente em um tipo de performance envolvente, fortemente marcada pelo ritmo, na qual o “público” é convidado a fazer parte da sonoridade musical através do canto coletivo, da dança, da participação física.

Na prática do samba, assim como diversas outras músicas resultantes de intensas misturas culturais transcontinentais, esse critério assume grande importância. O evento referencial do samba é a roda, espaço legitimado de encontro, de canto e participação coletiva (MOURA, 2004). A dança, as palmas, o coro e toda uma extensa gama de expressões corporais são parte integrante do ambiente sociomusical da roda de samba, *locus* primordial da experiência musical sambista. É no espaço simbólico e coletivo da roda que o sambista compartilha pensamentos e visões de mundo com outros indivíduos integrantes de uma mesma coletividade unida pela música, seja essa união ocasional ou resultado de laços extramusicais mais duradouros (vizinhança, parentesco ou amizade). Na música popular e no samba, especificamente, indivíduo e coletividade se complementam na experiência e produzem identificações através da declaração de um gosto comum. Do gosto, o juízo de valor é elaborado, proferido e compartilhado socialmente, reafirmando as identidades musicais e o prazer da música.

O prazer que a música pop produz é um prazer de identificação — com a música que gostamos, com seus artistas, com as outras pessoas que gostam dela. E é importante observar que a produção de identidade é também uma produção de não-identidade — é um processo de inclusão e exclusão. Este é um dos aspectos mais impressionantes do gosto musical. As pessoas não apenas sabem o que gostam, elas também têm uma idéia bastante clara do que não gostam e têm uma forma bastante agressiva de declarar esse não gostar. (FRITH, 1987, p. 6)

O critério da participação corporal estabelece um contraponto com a tradição clássica-romântica-erudita, fundada em Bach-Mozart-Beethoven, fornecendo outros olhares sobre a construção de valoração musical. A idéia de uma atuação performática

corporalizada, ativa e envolvente sempre foi eixo central da veiculação midiática da música *pop* internacional, desde o sucesso planetário de Elvis Presley nos anos 1950. O universo desta música transnacional foi construído das práticas musicais populares de grupos marginalizados na sociedade, espaço social e simbólico por excelência de surgimento das mais variadas músicas populares do mundo (os exemplos são vários: *rock*, *son*, *samba*, *farró*, *tango*, *reggae*, *jazz*, *frevo*, *merengue*, etc.). Essas práticas, fundamentalmente corporais e coletivas, se consolidam como gêneros musicais no momento de sedimentação da música como produto (no início do século 20) e assumem novas formas ao se massificarem internacionalmente através do espetáculo midiático: o show, o videoclipe e, mais recentemente, os DVDs. Neste sentido, é possível apontar para uma definição da música popular pela sua necessidade intrínseca de envolver o corpo nos momentos de experiência. E isso pode se dar tanto nas rodas de samba, restritas e/ou fechadas, na prática marginal do rock de garagem como no megashow de um astro da música pop internacional. No que tange especificamente às preocupações deste trabalho, vale ressaltar que em qualquer desses exemplos, o grau de participação corporal do “público” torna-se um critério para medir a *qualidade* da experiência, determinando uma certa posição hierárquica para os artistas, os eventos, o público e para a própria classificação desta música no universo musical da sociedade.

Mas há ainda outras nuances que envolvem a qualificação das músicas populares. Determinadas estéticas musicais adotam como critério adjacente de valoração um conjunto de representações vinculado à sua própria trajetória. No samba, por exemplo, é possível observar que parte importante da consagração de um artista deriva de sua proximidade e reverência à “tradição” do gênero (COUTINHO, 2002). A tradição do samba se manifesta através da reverência a obras e compositores do passado, que se tornam representantes de um imaginário cujo eixo de avaliação é a noção de continuidade, de permanência. Assim, um sambista adquire maior valor à medida que se demonstra mais próximo afetiva e esteticamente de símbolos desta tradição. Mais uma vez esse critério não é exclusivo do samba, podendo ser identificado em várias práticas musicais ao redor do mundo, que de forma recorrente mitificam artistas e obras do passado como forma de obter uma historicidade, um sentido de temporalidade, de herança e continuidade da prática. São os “*monstros sagrados do rock*, as *divas do jazz*, os *mestres da música clássica*, as *velhas-guardas do samba*”, enfim, mitos próprios para construção de uma história e de uma tradição para cada gênero musical (TROTTA, 2005, p. 189).

A legitimidade pela tradição, contudo, gera, em seu extremo oposto, uma valorização do tempo presente, da jovialidade, da modernidade. Ser moderno torna-se um estilo de vida e de pensamento que rechaça o viver “tradicional” e vice-versa. Assim, práticas musicais como o samba adquirem razoável *status* simbólico por estarem associadas às noções de tradição, enquanto outras estéticas, como a do *rock*, teriam seu valor reconhecido por serem músicas “modernas”, voltadas para a temporalidade presente, que integram

elementos estéticos *atuais*. Tradição e modernidade tornam-se, então, duas vertentes de consagração estética em música popular, sobretudo para a intelectualidade urbana (ARAÚJO, 2003, p. 350).

Cardoso Filho e Janotti Junior apontam ainda para uma outra estratégia de valoração obtida do grau de projeção no consumo. De acordo com este critério, os produtos musicais podem ser divididos entre aqueles de ampla circulação, o *mainstream*, e os de circulação restrita (CARDOSO FILHO & JANOTTI JR., 2006, p. 18). Para eles, os produtos de circulação restrita possuem como característica uma certa proximidade entre as etapas de produção e as formas de reconhecimento e consagração, sendo a valoração construída, em última análise, pelos próprios produtores.<sup>5</sup> Por outro lado, os produtos do *mainstream* estariam caracterizados por serem consagrados pelo público, radicalmente distante de sua etapa de produção. Em outras palavras, uma estratégia de valoração fortemente baseada na noção de quantidade que, longe de ser uma categoria meramente numérica, envolve formas de produção de sentido e escolhas estéticas adjacentes.

Entre tradição, modernidade, grau de circulação midiática, proximidade com a música erudita, forma de participação corporal e compartilhamento de gostos, a discussão em torno da qualidade musical caracteriza-se pela veemência dos atores sociais com ela envolvidos, revelando posições culturais, estratégias discursivas, visões de mundo e hierarquias sociais.

## O samba e suas fronteiras: raiz e pagode

O samba se consolidou na história da música popular brasileira como música característica da identidade nacional, representante sonoro da nação. Com isso, a vertente de valorização da tradição tornou-se altamente relevante para a legitimação de sua prática, uma vez que o gênero passou a ser entendido como autêntica criação do povo brasileiro. Ao mesmo tempo, em torno do gênero formou-se uma espécie de trincheira sob a qual os guardiões da cultura nacional deveriam se acomodar para negar a invasão das várias modernidades. Essa negação até hoje recai sobre qualquer música popular que esteja desvinculada desse tipo de tradição, de sua origem afro-descendente, de sua integração comunitária, cujo ideal de realização é o próprio fundo do quintal. Recai ainda

---

<sup>5</sup> Utilizando interessante jogo linguístico, os autores fazem uma oposição entre o *mainstream* e o *underground* para classificar os produtos que circulam pelo mercado de música. No entanto, o termo *underground* parece ser mais facilmente aplicável ao ambiente do rock de garagem, alternativo, que além de ter uma circulação restrita, incorpora um sentimento de provocação, uma valorização de seu caráter “subterrâneo”. Nem sempre, contudo, esse aspecto pode ser encontrado nos produtos de circulação restrita. A música erudita, por exemplo, apesar de restrita em seu consumo e circulação, é hegemônica nos critérios de aferição de qualidade estética. Com o samba de raiz, temos um processo intermediário, em que o valor se dá não exatamente por ser alternativo, mas pela manipulação de determinados elementos musicais e simbólicos, como a idéia de tradição. Esse fato ajuda a entender porque artistas como Zeca Pagodinho, de grande projeção no *mainstream*, continuam gozando de ótima legitimidade nos circuitos mais restritos de reconhecimento.

sobre práticas musicais que busquem se associar a modelos de consumo globais, opostos naturais das experiências culturais locais, nacionais. Todo esse entrenchamento promoveu o desenvolvimento de determinados parâmetros próprios para a consagração do gênero, produzidos no interior do que se convencionou chamar de “mundo do samba”. Constituiu-se, assim, uma espécie de separação entre o samba e as outras práticas musicais do mercado, que sedimentou uma certa ojeriza dos sambistas e de seu público fiel a qualquer tipo de fusão entre seus elementos característicos e incorporações exógenas; seja na temática, na sonoridade, no ritmo ou no ambiente sociocultural.

É possível afirmar que, até o final dos anos 1980, essas fronteiras estiveram relativamente firmes, e as diversas experiências estéticas que procuraram misturar o samba com outras práticas musicais foram produzidas *do lado de fora* do ambiente sambista. É somente no início dos anos 1990 que o fenômeno comercial do pagode romântico gerou um intenso debate *no interior* da categoria samba, motivado pela intenção explícita de seus protagonistas de misturar a prática tradicional do samba com elementos da estética *pop*.

A sonoridade do pagode romântico ficou marcada pela utilização recorrente do teclado eletrônico, reconhecido símbolo sonoro de modernidade, fartamente utilizado nos anos 1980 em lançamentos hegemônicos da música pop internacional (Michael Jackson e Madonna, por exemplo) e, ao mesmo tempo, representante da negação do ambiente acústico intimista do “fundo de quintal”. Da mesma forma, adotaram estilos de performance bastante análogos aos modelos de sucesso que circulavam pelo mercado internacional de música, desenvolvendo novas formas de participação corporal sambista: danças com passos marcados e movimentações de palco e estética corporal fortemente influenciadas pelas vertentes da música pop nacional e internacional. No aspecto rítmico, os artistas de pagode romântico buscaram uma redução nas polirritmias do samba, utilizando, inclusive, em muitas gravações, um outro padrão rítmico aparentado com a levada da bossa nova e com o “samba esquema novo” que Jorge Benjor havia proposto ainda na década de 1960. Desta forma, foi possível estabelecer uma levada de samba esteticamente menos contaminada com acentos percussivos simultâneos, mais “limpa”. Nas letras, os compositores dos grupos de pagode romântico adotaram como temática praticamente exclusiva o amor com final feliz. No samba produzido até então, o amor é uma arena de desencontros, desilusões, invariavelmente fadado ao insucesso (MATOS, 1982). Permeando todas essas características musicais e simbólicas, os sambistas identificados com essa nova estética estabeleceram uma maneira diferente de se relacionar com o mercado de música, tratando todas as instâncias desse mercado — *showbizz*, gravadoras, imprensa, fãs, compromissos profissionais — com extrema seriedade e retidão. O mercado passa a ser visto como aliado e parceiro; uma vez que a vocação desses novos artistas era exatamente fazer sucesso e levar sua música a um número bastante amplo de pessoas.

Estava criada, então, uma oposição estética e comercial bastante evidente entre os novos sambistas e aqueles identificados com os elementos característicos do gênero

sedimentado desde os anos 1920. Como estratégia de diferenciação, estabeleceu-se no mercado, na imprensa e na voz de alguns protagonistas do mundo do samba, uma distinção entre o pagode romântico, associado à modernidade comercial, e o samba “de raiz”, aquele identificado com a tradição, com as origens, com a memória e com a história do gênero.

## O valor dos juízos de valor

Descrito dessa maneira, o cenário sobre as disputas que cercam a aferição de qualidade musical parece estar formado por dois pólos antagônicos em embate. No entanto, as estratégias de valoração desenvolvidas pelos admiradores do samba de raiz e do pagode romântico têm graus bastante díspares de impacto e ressonância na sociedade.

Um juízo de valor adquire maior legitimidade se for formulado em determinados espaços por certos atores sociais. Tal juízo tende a ter ainda maior relevância se encontrar eco nas hierarquias compartilhadas socialmente, no “senso comum”. É o que acontece, por exemplo, no caso da música, quando algum crítico emite um discurso elogioso sobre o *jazz* ou a bossa nova. Além de serem veiculados internacionalmente como “boas músicas”, os critérios de valorização do *jazz* e da bossa nova aproximam-se bastante da valorização da música erudita e, assim, percorrem o mesmo caminho de consagração. Ao mesmo tempo, seu consumo é reconhecidamente diferenciado, realizado por elites socioeconômicas e símbolo de *status*. Atravessando toda essa ambientação favorável, a crítica especializada, a classe musical e o próprio mercado colaboram para estabelecê-los como uma música de alto nível, de alta qualidade.

Na oposição entre “samba de raiz” e “pagode romântico” ocorre um processo semelhante. Os argumentos que consagram a prática “de raiz” se voltam para o reconhecimento de sua ancestralidade, autenticidade e dos vínculos comunitários envolvidos no imaginário do samba, desde sua origem. Defendendo essa “raiz”, um time expressivo de jornalistas, pesquisadores e sambistas, com razoável destaque em jornais e revistas, manifesta de forma recorrente um amplo leque de julgamentos negativos com relação aos grupos de pagode romântico. Esses músicos e críticos, com acesso privilegiado aos meios de comunicação de massa, amplificam suas opiniões sobre o samba. É assim, por exemplo, que o sambista e pesquisador Nei Lopes descreve o pagode dos anos 1990 no seu livro *Sambeabá*:

[Nos anos 1990] a indústria internacional do entretenimento apropriou-se da denominação pagode. Aí, o que era uma revolucionária forma de compor e interpretar o samba, fruto de um movimento estrutural, passou a ser apenas uma diluição, expressa em um produto sem a malícia das síncopes, sem as divisões rítmicas surpreendentes, de melodias e harmonias intencionalmente primárias, letras infantilmente erotizadas, com arranjos sempre previsíveis, e cada vez mais próximo da massificação do pop. (LOPES, 2003, p. 111)

Note que os protagonistas do processo, segundo a visão do sambista, não são os músicos e compositores, mas a “indústria do entretenimento”, o que revela um critério de valor erudito, manifesto na noção de autonomia estética absoluta do “artista”. Trata-se de uma opinião compartilhada por muitos críticos que, bem ao estilo apocalíptico de Adorno e Horkheimer, enxergam os produtos veiculados massivamente como peças elaboradas pelos “escritórios” (1982, p. 164). O sambista Monarco, da Portela, contudo, apresenta um outro critério particularmente instigante para conferir qualidade ao samba. Segundo ele, o bom samba é

o samba do coração, que vem pelo sentimento do artista e não pressionado pelo mercado ou por uma linguagem mais comercial. De uma forma geral, os sambas que enaltecem o amor e a natureza. [...] Eu pretendo continuar fazendo o samba que eu sempre fiz, conforme eles surgirem no meu coração, sem ligar para o mercado. Quero continuar fazendo o samba de verdade. Muita coisa que se toca na rádio é de mentira. O samba de verdade é aquele que aparece. Que vem do coração. (Entrevista ao site [www.clicknoticias.com.br](http://www.clicknoticias.com.br), em 4/10/2002)

De acordo com esse discurso, o samba “pressionado pelo mercado” torna-se “de mentira”, distante do amor e da natureza. Verdade e mentira são demarcadores de qualidade ao simbolizarem respectivamente as noções de tradição (natureza, coração, antimercado) e mercado (comércio). De acordo com essa visão, o respeito à tradição implica num conhecimento idiomático das referências do gênero, seu “segredo” e seus “fundamentos”<sup>6</sup>, sem os quais não há como fazer samba. O que se discute, portanto, não é tanto *o que* é o samba e nem exatamente o que é um samba de qualidade, mas, no fundo, *quem* pode (ou não) utilizar essa denominação e se apropriar da categoria com toda sua simbologia, seu histórico e sua legitimidade.

A profusão de termos pejorativos na análise crítica da música dos grupos de pagode romântico denota um sentimento de desprezo pelo seu trabalho que, por sua vez, reflete a intenção de separá-los do segmento consagrado da categoria samba e deslegitimar o uso desta nomeação. Uma estratégia cuja finalidade é exatamente determinar que esses grupos *não estão fazendo samba*. E *não podem* fazer samba, pois não compartilham essa vivência comunitária, “os segredos e o fundamento” do imaginário do gênero.

Ao se aproximarem de uma modernidade *comercial*, voltada para o consumo, os grupos de pagode romântico produziram um afastamento da “tradição” que, apesar de ocupar um patamar hierárquico inferior em relação aos parâmetros de qualidade da música erudita, é valorizada por setores da intelectualidade urbana e se constitui em um objeto privilegiado de análises sobre música popular. Sedimentando esse juízo negativo

---

<sup>6</sup> Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o sambista Nei Lopes afirma textualmente: “Um bom samba é feito, principalmente, de conhecimento do universo do samba. Tem gente que pensa que está fazendo samba e não está. Isto porque não conhece o segredo, os fundamentos” (21/12/2000).

de valor, o grupo social que o profere situa-se em patamares privilegiados da hierarquia social, o que faz com que seu julgamento adquira grande capacidade de circulação e reverberação na sociedade.

No entanto, a hegemonia desse pensamento que inferioriza a prática do pagode romântico encontra mais eco precisamente entre os setores mais privilegiados da sociedade. Há um contingente quantitativamente expressivo da população que realiza seu consumo musical de acordo com critérios que apenas tangenciam aqueles que julgam negativamente os novos sambistas. Trata-se do outro lado deste ringue, no qual é possível identificar uma valoração pela quantidade, uma espécie de reconhecimento do público do valor estético da música do pagode romântico que, se consumido por um número exageradamente elevado de pessoas, acaba adquirindo respeito midiático até mesmo de alguns críticos mais ponderados. Além disso, o pagode romântico obtém legitimidade através da valorização do tempo presente, da sociedade atual, individualizada, tecnológica, industrial. O cantor Wagner, do grupo Os Morenos, defende a música do grupo:

Fazemos a fusão da música jovem, do nosso tempo, com o samba mais tradicional. [...] O samba vem mudando desde os tempos do Donga e do Pixinguinha. O tradicional foi o de 60 anos atrás. A música evoluiu e nem por isso o que fazemos deixará de ser samba. (*O Dia*, 30/4/96)

A partir dessa visão, o samba praticado pelos grupos de pagode romântico é um samba atualizado, feito de matrizes do final do milênio, incorporando elementos característicos do samba em alguns aspectos e não em outros. O sambista Nenê, do Negritude Jr, evoca a questão da modernidade sob a idéia de “geração”:

A gente acha que tem muita gente que quer que o samba fique sempre marginalizado, mas quando vê numa grande gravadora, vendendo bem, tocando nas melhores casas, com um estrutura profissional acha ruim e fala mal. Tem jornalista que não sabe das coisas que rolam e fica escrevendo bobagem. Esses caras vão entrevistar sambistas antigos, de outra geração, que têm uma outra visão do samba. Porque tem uma coisa de época, de geração. (Nenê, entrevista ao autor em 31/1/2005)

A idéia de uma espécie de conflito geracional é corroborada por diversos discursos, que destacam ainda a importância do surgimento do pagode romântico para consolidar comercialmente o samba no mercado, retirando-o de uma zona hierárquica imprecisa e fechada em pequenos guetos de consumo comunitário. Neste sentido, a música dos grupos de pagode romântico teria promovido um aumento do prestígio comercial e do alcance do samba na sociedade, inclusive de sua vertente mais “tradicional”, devendo ser valorizada por isso.

Apoiados em vendas expressivas de seus grupos, os sambistas da nova geração recorrentemente desdenham as críticas que recebem, aludindo à consagrada oposição

entre quantidade e qualidade. Porém, é impossível ignorar o grau de legitimidade que determinados jornalistas, sambistas e pesquisadores possuem no conjunto da sociedade, formando um seleto grupo que detém o poder de “qualificar” certos produtos culturais. O reconhecimento estético desse setor não é desprezível no mercado de música, sendo continuamente buscado por todos os artistas, mesmo os de maior sucesso comercial.

## Conclusão

Falar de qualidade em música popular é mexer num vespeiro. Os gêneros musicais, os repertórios, os artistas, a produção de uma certa localidade ou nação provocam sentimentos intensos compartilhados por aqueles que consomem determinada música. Assim, os participantes de uma certa comunidade musical desenvolvem estratégias de valoração baseadas em elementos presentes naquela manifestação musical que passam a ser adotados como critérios de valor. No entanto, essa escolha de critérios está condicionada a um todo cultural compartilhado e é baseada sonora e ideologicamente em operações de simpatia e negação entre uma prática musical e outras estéticas diferentes, outras comunidades musicais.

A posição hierárquica que um determinado artista ou gênero musical ocupa num certo momento histórico revela os jogos de poder que circundam as práticas musicais e sua circulação midiática. Como vimos, há uma espécie de oposição entre quantidade e qualidade, que reflete disputas em torno dos critérios de valoração em música popular, em parte tomados de empréstimo da chamada música erudita e uma outra parte vinculada a critérios próprios de valorização, como o viés da tradição, da relação comunitária do fazer musical ou da participação corporal. As formas de construção de valor configuram uma chave para acessarmos parte dos significados compartilhados, das disputas simbólicas e dos pensamentos culturais que circulam pela sociedade através da música popular.

## Referências

- ADORNO, Theodor & HORKEIMER, Max (1982). A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas In: LIMA, Luiz Costa (org.) (Trad. de Júlia Eliabeth Levy). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 155-204.
- ARAÚJO, Paulo César de (2003). *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record.
- BOURDIEU, Pierre (2001). O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. (Trad. de Sergio Miceli). São Paulo: Perspectiva.
- COUTINHO, Eduardo G. (2001). *Velhas histórias, memórias futuras – o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- FREIRE FILHO, João & JANOTTI JR., Jeder (2006). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Ed. UFBA.

FRITH, Simon (1987). Rumo a uma estética da música popular. (Trad. de Inês Alfano, do original: "Towards an aesthetic of popular music". In: *Music and society*. Susan McClary e Richard Leppert (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-49.

HOBSBAWN, Eric (1997). A invenção das tradições. In: *A invenção das tradições*. HOBSBAWN, ERIC & RANGER, TERENCE (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

JANOTTI Jr., Jeder (2003). Mídia e cultura juvenil: das comunidades de sentido e dos grupamentos urbanos. In: *Anais da Compôs*, 2003. Recife: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE-Compôs, pp. 1-14.

LOPES, Nei (2003). *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

MALM, Krister (1993). Music on the move: traditions and mass media. In: *Ethnomusicology*, vol. 37, n. 3.

MATOS, Claudia (1982). *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MIDDLETON, Richard (1990). *Studying popular music*. Philadelphia: Open Music University.

MORIN, Edgar (1975). *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. (Trad. de Maura Ribeiro Sardinha). 3ª ed., Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

MOURA, Roberto (1983). *Tia Ciata e a pequena África no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.

MOURA, Roberto M. (2004). *No princípio, era a roda*. Rio de Janeiro: Rocco.

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

TAGG, Philip (1999). Introductory notes to the semiotics of music. Versão virtual extraída em 19/1/2004 do site oficial do autor: <www.tagg.org>, Inglaterra, Liverpool.

TROTTA, Felipe (2006). *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECO-UFRJ (tese de doutorado).

\_\_\_\_\_. (2005). Música popular e mercado: a força das classificações. In: *Revista Contemporânea*, 3(2) 181-95 Disponível em: <www.contemporanea.poscom.ufba.br>. Salvador: UFBA.

VIANNA, Hermano (1995). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.

FELIPE TROTTA é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2006) e mestre em Musicologia pela Uni-Rio (2001). É autor do livro *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990* (UFMG, 2007, *no prelo*) e de vários artigos sobre música popular e sua circulação midiática.

trotta.felipe@gmail.com

Artigo recebido em 14 de abril de 2007 e  
aprovado em 5 de junho de 2007

