

LUGARES DO SAMBA, LUGARES DA NAÇÃO

Eliandro Kienteca

Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social- PPGHIS –
Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Bolsista CNPq.
e-mail: eliandropenteado@gmail.com

RESUMO: A proposta deste artigo é analisar o debate sobre música popular realizado na imprensa brasileira, especificamente entre samba e bossa nova, na virada para a década de 1960, em sua relação com a identidade nacional através da *Carta do Samba*, documento folclorista em defesa do samba, e do artigo *Um ano de bossa nova*, de João Paulo dos Santos Gomes, publicado no jornal *O Metropolitano*.

Palavras-chave: música popular, identidade nacional, Época de Ouro.

Este pequeno artigo tem como objetivo fazer uma aproximação em direção ao debate realizado na virada da década de 1950 para a de 1960 do século passado, no que concerne às diversas perspectivas intelectuais sobre a música popular no Brasil. Mais precisamente, nas formas pelas quais era percebido o Samba e a então emergente Bossa Nova através de seus respectivos defensores quanto à legitimidade no papel de música brasileira. Deve-se considerar que a discussão sobre identidade nacional era frequentemente evocada nos debates sobre música popular, de modo que, tornavam-se, praticamente, indissociáveis nos discursos sobre música.

Desse modo, o presente trabalho se propõe a analisar dois documentos que defendiam a legitimidade de cada um desses dois gêneros (o samba e a bossa nova) como pertencentes à “tradição musical brasileira”, buscando nos detalhes de cada texto estabelecer as relações que estes mantinham com as diversas tradições intelectuais que eram articuladas nos discursos acerca da música popular, naquela virada de década onde a pluralidade caracterizava de forma muito intensa o debate intelectual no Brasil. Primeiramente, será analisada a *Carta do Samba*; documento já bem conhecido entre os acadêmicos que se empenham no estudo sobre música popular, sobretudo na última década (Carlos Sandroni, Maria Clara Wasserman, dentre outros); que buscava no samba o representante musical da nação. Logo em seguida, será lido um artigo bem menos conhecido, publicado no jornal *O Metropolitano* por João Paulo dos Santos Gomes, com o título: *um ano de bossa nova* (com todas as letras minúsculas), em que

bossa nova, apesar de recente, era defendida em seu direito de atuar como representante da música nacional.

A *Carta do Samba* foi publicada em 1962, no dia 2 de dezembro (que a partir de então passou a ser um marco emblemático para os defensores do samba), data de encerramento do Primeiro Congresso Nacional do Samba, organizado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Tendo sido redigida pelo folclorista Édison Carneiro, a *Carta* teve relação direta com os inúmeros Congressos realizados pelos folcloristas (sobretudo nos anos de 1950) e, segundo Maria Clara Wasserman (2002), encerra a trajetória de congressos, documentos, discussões e contradições entre folcloristas.

Diversos folcloristas, músicos, estudiosos e “amigos do samba” reuniram-se, nesse congresso, para estabelecer padrões e conceitos que caracterizariam o samba, bem como para adotar estratégias que garantiriam legitimidade a este gênero, considerado, por esse grupo, como “representante musical da nação”. Deve-se também considerar que o movimento folclorista brasileiro passava por um momento de redefinição no que concerne a alguns conceitos fundamentais, além de reivindicar um lugar para o Folclore no quadro das Ciências Sociais no Brasil (fato que originou muita resistência por parte de renomados Cientistas Sociais da USP, em especial com Florestan Fernandes, tendo este escrito diversos artigos contrários às pretensões dos folcloristas) .¹

O artigo de João Paulo dos Santos Gomes comemorava o aniversário de um ano da bossa nova² e defendia este novo gênero como música brasileira. Há uma volumosa discussão sobre o marco “originário” do gênero, mas o que interessa aqui é que no ano da publicação do artigo (1960) já havia diversos álbuns, artistas e festivais que se apresentavam ou eram apresentados como sendo bossa nova (por volta do período da publicação deste artigo houve até certo modismo com esta expressão, que fora usada demasiadamente tanto na política, como no comércio). Sobretudo, a expressão caracterizava um recente gênero musical que sempre era comparado ao samba. O jornal *O Metropolitano*, onde foi publicado o referido artigo, era um

¹ Sobre o posicionamento de Florestan Fernandes, em relação ao papel do Folclore nas Ciências Sociais, ler sua ampla coletânea de artigos que se inicia nos anos de 1940 denominada: **O folclore em questão**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

² Vários foram os marcos escolhidos como a origem do movimento, dependendo do autor ou dos artistas que se pronunciavam sobre o assunto. Podem ser citados: o LP "Canção do amor demais" (1958), o LP "Chega de Saudade" (1959) “considerado, por muitos, como o marco indiscutível”; os shows como o ocorrido no Clube Hebraica, nas Laranjeiras, o do Grupo Universitário Hebraico “onde se teria visto escrito no quadro negro: Hoje, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova”; os realizados na Faculdade de Arquitetura, no auditório do jornal O Globo, no da Escola Naval, no da PUC (todos em 1959); ou mesmo as apresentações de Johnny Alf e Dick Farney nas *boites* da zona sul durante o início dos anos 50. Para nós, no entanto, o que vale para nosso estudo é a repercussão desse processo que rapidamente tomou conta do meio universitário. Fonte: CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova**. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

veículo universitário da União Metropolitana dos Estudantes (UME) publicado desde 1959, mas que, a partir de janeiro de 1960, passou a circular como suplemento literário encartado no *Diário de Notícias* durante todos os domingos — fato que assegurou uma ampla divulgação para um jornal universitário. A tiragem de 47 mil exemplares dava-lhe o quinto lugar entre os matutinos cariocas³. Esta vasta divulgação possibilitava, ao periódico, uma grande abrangência, podendo ser lido não apenas por quem frequentava as universidades. *O Metropolitano* era palco de diversos debates nos anos 60 sobre cultura, política, economia, literatura, filosofia, cinema e música popular, dentre outros temas, que tinham em comum, na maioria das vezes, diferentes projetos para a identidade nacional que estavam em disputa naquele período. Havia espaço tanto para os diversos setores da esquerda, bem como para os nacional-desenvolvimentistas. Era urgente definir os rumos que tomaria a “nação” brasileira em meio a uma paisagem cada vez mais urbana, industrial e cosmopolita. Este periódico contava com a participação de muitos intelectuais que protagonizavam a cena política dos anos 50, dentre os quais, diversos membros do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), como: Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto e Nelson Werneck Sodré, além de outros, que participavam seja publicando artigos, seja tendo seus artigos comentados. Havia também jovens que, poucos anos depois, assumiriam papéis destacados no cenário político e cultural brasileiro, como Ferreira Gullar, que pouco tempo depois foi um dos fundadores da União Nacional dos Estudantes (UNE), além de ser presidente do Centro Populista de Cultura (CPC) da UNE, e Carlos Estevam Martins, que foi um dos redatores do Manifesto do CPC, além de ter sido seu primeiro Diretor. Estes também integravam o corpo editorial de *O Metropolitano*, que contava com a participação de César Guimarães, do próprio João Paulo dos Santos Gomes e de alguns membros do Cinema Novo, como Carlos Diégues (Cacá) e Arnaldo Jabor. *O Metropolitano*, assim, era uma grande arena de debates sobre a identidade nacional e a cultura popular no Brasil, em meio à inevitável realidade da industrialização que colocava em pauta a discussão sobre a modernidade. Sabia-se que o futuro seria diferente, mas não era conhecido o modo pelo qual a “nação” estaria relacionada com esta grande transformação. Este foi o lugar onde foi publicado o artigo "um ano de bossa nova".

Esta aproximação com o debate sobre música popular, na virada dos anos 50 para os 60, será dada a partir dos detalhes de cada texto, considerando o modo pelo qual estes discursos fazem

³ Até a metade da década de 1950, o “Diário de Notícias variava entre o segundo e o terceiro lugar entre os jornais matutinos do Rio de Janeiro (sua tiragem chegava aos 64 mil exemplares) Fonte: Anuário Brasileiro de Imprensa (1950-57) e Anuário de Imprensa Rádio e Televisão (1958-60). Apud: BARBOSA, Marialva: **História Cultural da Imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: ed. MAUAD, 2007.

uso das tradições intelectuais que permeavam o debate. Até que ponto seus argumentos se distanciam ou se tocam? Como estes discursos trabalham com a linguagem corrente, criando ou ressignificando novas expressões e conceitos no vocabulário do qual eles são constituídos e constituintes?

Estas são as questões que este artigo pretende investigar através dos detalhes de cada um de ambos os textos em questão.

A CARTA DO SAMBA EM BUSCA DE UM CAMINHO SEGURO PARA A EVOLUÇÃO NATURAL" DO SAMBA

Rio de Janeiro, 2 de Dezembro de 1962.

No Palácio Pedro Ernesto, Edison Carneiro deixava, nesta data, as últimas palavras dos folcloristas, na tentativa “salvar” o samba das “ameaças” que “sofrera”. E já em suas primeiras palavras ele definiu o objetivo desta Carta que representaria “um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar perspectivas de progresso” (CARTA DO SAMBA, 1962, p.3). O samba não era visto aqui como estático, mas era claro o objetivo de impor limites a este “progresso”. Em seguida ele diz: “O Congresso do Samba valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão das alegrias e das tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los” (CARTA DO SAMBA, 1962, loc. cit.). É reitificada a “evolução” ou “progresso” do samba, mas esta deveria ocorrer com “naturalidade”. Estas transformações naturais do samba não lhe impediriam de ser a “expressão das alegrias e das tristezas populares”, ou seja, o “reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes”. Ele prossegue: “Não vibrou por um momento sequer a nota saudosista. Tivemos em mente assegurar ao samba assegurar o direito de continuar como expressão legítima dos sentimentos de nossa gente” (CARTA DO SAMBA, 1962, loc. cit.). Ele admite nesse momento que o samba é a “expressão legítima” dos sentimentos do “povo” (nossa gente), contudo este posto estaria ameaçado, cabendo ao Congresso estabelecer medidas práticas para que este gênero musical fosse um legítimo meio de expressão do “povo”.

Para uma melhor compreensão deste discurso, devemos lembrar que nos anos 50 o movimento folclorista brasileiro passava por um momento de revisão conceitual, definindo o

conceito de “fato folclórico” como sendo as “maneiras de pensar sentir e agir de ‘um povo’ preservadas pela tradição popular e pela imitação” (ICBF, 1952, p.77). Tal definição estava bem próxima àquelas definições do samba já citadas na Carta (expressão das alegrias e tristezas populares). Na tentativa de resolver a questão étnica da cultura miscigenada passou também a ser utilizada a ideia de um “folclore nascente” inspirada no folclorista europeu Arnold Van Gennep, que buscou folclorizar os “fatos nascentes. A ideia de um “folclore nascente”, permitiu aos folcloristas a aceitação de um gênero musical urbano (O samba) como música “genuinamente nacional”, e desse modo, tomando certa distancia da abordagem que inicialmente orientou os folcloristas brasileiros, de Mário de Andrade, que localizava no meio rural o lugar onde emanaria a “essência” do povo.

Dentre os participantes do congresso, havia diversos estudiosos do samba como Henrique Foréis (Almirante), Haroldo Costa, Jota Efege, Sérgio Cabral e o famoso crítico da bossa nova, José Ramos (Tinhorão). Além destes, participaram diversos membros das escolas de Samba cariocas, e também famosos músicos como Araci de Almeida, Alfredo Roxa Viana Filho (Pixinguinha), Ernesto dos Santos (Donga), dentre outros. Esta congregação entre estudiosos e “nativos do samba” em um primeiro momento, assume o samba como música nacional, sendo a “expressão das alegrias e tristezas” populares. Depois, afirma que o samba está em um processo de “evolução natural”, podendo deixar de ser esta “expressão popular” caso não sejam tomadas medidas de controle neste processo. Logo em seguida explicam que “O samba, coreografia e música, assume diferentes formas e nomes no território nacional. Esta variedade demonstra, ainda que a um ligeiro exame, que o samba, legado do negro de Angola trazido para o Brasil pela escravidão, se encontra num processo de adaptação que está longe de ter se estabilizado em constâncias definitivas ou finais” (CARTA DO SAMBA, 1962, p.7). O samba é aqui entendido como um “legado negro de Angola trazido para o Brasil”, ou seja, o gênero que representaria a expressão do “povo brasileiro” tem origem africana. Embora os folcloristas concordem agora em folclorizar fenômenos urbanos “nascentes”, não deixam de remetê-los a uma origem longínqua, que estaria na África.

Nos anos 60, Ary Vasconcelos reafirma o folclorista Câmara Cascudo, estabelecendo uma linha de origem do samba desde Luanda, sendo chamado de “*semba*” e trazidas à Bahia, onde então passavam a chamar-se “samba”, “tomando forma autônoma” e “distinguindo-se das danças africanas originais” (VASCONCELOS APUD WASSERMAN, 2002, p.18). Esta posição era corrente entre os estudiosos que defendiam a origem bahiana (logo africana) do samba. Importante notar que esta “evolução natural” do samba vindo de Angola, encontrar-se

ia “num longo processo de adaptação” que estaria “longe de ter se estabilizado em constâncias definitivas ou finais”. Ou seja, não havia uma forma concretizada do samba. Se por um lado havia a defesa deste gênero como música nacional, por outro não haveria a concretude de uma forma específica da “música brasileira”. A estes dois ítems, considera-se que a música que até então representaria o “povo brasileiro” teria uma origem africana, colocando em primeiro plano não só o caráter “miscigenado” da cultura brasileira, mas sobretudo a importância do negro em seu fundamento. Era a defesa de uma identidade que não estaria consolidada, e viveria um processo “evolutivo” no qual seria o papel destes intelectuais intervir no sentido de não lhe tirar a base que seria Africana. Seria um controle “sereno”, a ser realizado, “sem por em perigo a liberdade de criação artística” (CARTA DO SAMBA, 1960, p. 7). O samba, como fato folclórico brasileiro, seria o representante de uma sociedade em movimento e a criação individual deveria estar comprometida com a coletividade imaginária que seria o “povo brasileiro” de modo a não entrar em choque com suas fontes (africanas).

Era uma complexa e difícil tarefa destes intelectuais que, em seguida, retrocedem ao aceitar a junção do samba com outras formas de “música popular” vigentes no país, como o “samba-choro” e o “samba canção”, e fora dele, como o “samba-bolero”, desde que seja mais samba do que estes gêneros. E mais, diziam que o samba estaria passando por uma “evolução” mas “ainda não se sedimentou numa forma nacional”. O samba, ao mesmo tempo que expressaria o “povo” brasileiro, após poucas páginas, passava a ser considerado como ainda não cristalizado como uma “forma nacional”. Em seguida, confirma a preponderância que deveria ter o samba sobre outros gêneros em caso de criações híbridas, pois “Do contrário teríamos uma desnacionalização e descaracterização do samba, que não aproveita a ninguém e, pelo contrário, o reduz, de música própria do Brasil, em música qualquer”. O samba não estaria consolidado como forma musical brasileira, mas não poderia misturar-se demais com outros gêneros, deixando assim de ser “música própria do Brasil”.

Esta aparentemente estranha e contraditória teia discursiva pode ser compreendida se for entendido que o samba como forma musical brasileira era para grande parte destes congressistas, mais um desejo do que uma certeza. O processo “evolutivo” do samba, embora ainda não estivesse consolidado, “deveria” chegar a um fim, cristalizando este gênero, que de algum modo já expressaria os “sentimentos nacionais” como algo definitivo. Assim, foram feitas definições com a rítmica, onde diziam “o samba caracteriza-se pelo constante emprego da síncopa” (CARTA DO SAMBA, 1962, p. 8). Este ritmo fundamental do samba se exprimiria melhor “com instrumentos de percussão, se não exclusivamente, pelo menos em

situação de alguma evidência” (CARTA DO SAMBA, 1962, p. 9). As Escolas de Samba foram eleitas como um lugar de excelência do gênero, já que “O samba produzido pelas Escolas” guardaria comovedora fidelidade às suas origens” (CARTA DO SAMBA, 1962, p.10) É proposta também unificação entre as duas organizações das Escolas de Samba cariocas, a CBES, e a ABES, no intuito de evitar qualquer fragmentação neste processo de “defesa” do samba. Após orientar os compositores das Escolas de Samba a exercer seu processo criativo sem abrir mão de suas origens, mantendo a “evolução natural” do samba (longe da “desnacionalização” e das demais “mazelas” que provocaria a indústria da música); a Carta afirma que “a preservação das características do samba se impõe como um dever realmente patriótico, já que redundará na defesa serena, inteligente e compreensiva, mas vigilante e enérgica, de um dos traços culturais que mais nos distinguem como nacionalidade” (CARTA DO SAMBA, 1960, p.11). O samba aqui é o elemento de distinção da nacionalidade brasileira, por isso o empenho dos congressistas é um dever patriótico. O conceito de “nação” depende da concretude do “povo” brasileiro, que passaria obrigatoriamente por seus meios de expressão (como o samba, fato-folclórico brasileiro), mas o samba é visto duplamente: é um dos traços culturais que mais “nos distinguem como nacionalidade”, ao mesmo tempo que ainda “não se consolidou como uma forma nacional brasileira.” Esta duplicidade sugere incertezas quanto a própria concretude da “nação” brasileira, cujo “povo” ajudaria em sua construção se “ouvisse” as vozes de um passado africano como inspiração de seu processo criativo. O caráter missionário do movimento folclorista (VILHENA, 1997), neste caso específico, buscava a garantia de que a expressão “verdadeiramente popular” pudesse ser vista através do samba, que estando ou não consolidado como música genuinamente nacional, “deveria” tornar-se através de sua “evolução natural”. Assim, o samba deveria ser rapidamente monumentalizado, e medidas não faltaram neste Congresso para que este desejo se realizasse. Uma das propostas foi a criação do “Palácio do Samba” (com S maiúsculo), que como foi dito pela Carta seria o “edifício, monumento à unidade” (CARTA DO SAMBA, 1960, p.15) das Escolas de Samba, sendo estas “o alicerce do Palácio de Samba”. Foi também definido o dia 2 de Dezembro (data da publicação da Carta) como o “Dia do Samba”. Além disso, deve-se destacar o desejo do modo de apresentação do samba no exterior, quando se propunha o “melhor tratamento moderno em matéria de harmonização e orquestração” para que a “nossa música” não fosse “para o exigente público dos cinco continentes, pouco menos que um exotismo rudimentar” (CARTA DO SAMBA, 1962, p.14). Ao mesmo tempo em que se lutava por preservar as características “africanas” do samba, inclusive por meio de seus

instrumentos de percussão, os congressistas propunham que o samba no exterior se apresentasse (sem abrir mão da “modernidade”) com elaborados arrajos e harmonizações, mostrando que em certos aspectos, eram bem “europeus” (não queriam parecer “exóticos”) no que se refere a seus parâmetros de qualidade, e também por importarem-se com os padrões dos “exigentes” críticos dos “cinco continentes”.

Por fim, Édison Carneiro escrevia: “Destina-se esta Carta muito mais a equacionar problemas do que a solucioná-los, muito mais a pôr em letra de fôrma observações, tendências e desejos do que a ditar normas ao desenvolvimento ulterior do samba. [...] refletindo a média das opiniões que tiveram vós no I Congresso Nacional do Samba, tentou-se dar, ao mesmo tempo que razões e caminhos para a preservação das características do samba, uma prespectica de progresso que não entre em choque com a tradição que consideramos de nosso dever proteger, a fim de lhe permitir uma evolução natural” (CARTA DO SAMBA, 1960, p.15). Como foi dito, a Carta “é a média das opiniões” dos congressistas, e não pode ser reduzida nem a Édison Carneiro, nem aos demais folcloristas (onde também não havia consenso), nem aos músicos e nem aos demais estudiosos do samba que participaram do Congresso. Porém, deve-se notar que esta *comunidade argumentativa* (POCOCK, 2003) tinha em comum o desejo de que o samba pudesse ser o representante musical do Brasil, estando ou não consolidado como forma “genuinamente nacional”. A ideia de uma “evolução” que este gênero estaria passando, era também considerada por vários dos congressistas, bem como de que o futuro apresentar-se-ia como um risco, seja na desconstrução de “nossa essência”, seja na interdição da “evolução natural” pela qual o samba passaria. Nesta *comunidade*, o conceito de “nação” era indissociável do conceito de “povo”, valorizando o “folclore nascente”, de modo a considerar o samba (uma música urbana) um representante da “cultura popular”, deixando de ser “popularesco” como era visto por Mário de Andrade.

JORNAL O METROPOLITANO: A BOSSA NOVA COMO UM SAMBA MODERNO

O artigo de João Paulo dos Santos Gomes, como já foi dito, embora bem menor (tem apenas uma página) e menos citado do que a *Carta do Samba* apresentava um relevante discurso acerca do debate sobre música popular no Brasil, sobretudo por atribuir importância ao recente gênero musical conhecido como bossa nova pouco tempo após a realização dos primeiros festivais que traziam este “rótulo”; e não menos, por grande parte destes festivais (inclusive o que é tratado no artigo) terem sido realizados nas Universidades, considerando que esta publicação era parte de um importante jornal universitário na virada para a década de

60 do último século. Outro ponto relevante que permite maior contato com o primeiro texto analisado, é que as definições sobre bossa nova de João Paulo dos Santos Gomes eram frequentemente relacionadas com o samba; e por outro lado, mostra um determinado modo de se compreender a bossa nova em 1960, ou seja, dois anos antes da realização do I Congresso Nacional do Samba (com seu cauteloso projeto de “salvação” do samba).

No início do artigo sobre *um ano de bossa nova* ele dá as primeiras dicas sobre um argumento que vai sustentar e elaborar ao longo do texto, e que também já estava construindo em artigos anteriores: “Num programa organizado pelos diretórios da Pontifícia Universidade Católica, a turma da bossa nova preparou um roteiro de suas atividades de um ano. Historicamente seríamos obrigados a não concordar com esse período, uma vez que como já dissemos, a (BN) não saiu de um nada para viver de repente. Não foi ela uma filha da música antiga, e sim resultado da evolução da música popular.” (GOMES, 1960). A ideia de uma “evolução” da “música popular” é apresentada, e a bossa nova é apontada como resultado dessa evolução, não seria um ente externo a esta. Ele continuava dizendo que “para os amigos da sistemática, toda arte, e por isso a música popular também, possui suas fases bem delineadas [...]mas suas passagens são sempre difíceis de serem estabelecidas. Por isso mesmo, não podemos dizer que foi exatamente a um ano que a música (BN) passou a povoar nosso cenário artístico, nem mesmo há dez anos.” (GOMES, 1960.) Pode-se notar um tempo linear marcado por várias etapas e transições. A bossa nova era vista de maneira similar (como qualquer outra arte) fazendo parte da “evolução” da “música popular”. Considerava estar num período transitório e por isso difícil de definir quando “realmente” a bossa nova entrou no cenário artístico.

Após elogiar a organização deste show na PUC (RJ) sendo este o “primeiro bem organizado” e considerar a presença de mais de três mil pessoas no festival, era otimista quanto ao futuro da bossa nova que para ele: “aos poucos se coordenando, não há dúvida que este tipo de música popular dominará por completo o quadro da música popular brasileira.” (GOMES, 1960). Sendo um “tipo de música popular”, a bossa nova estaria contribuindo, de uma maneira geral, para a “evolução” da “música popular brasileira” (ainda não havia sido cunhada a sigla MPB). E seguia dizendo: “vale a pena reiterar aquilo que já dissemos em um artigo anterior , quando procuramos, ainda com muitas falhas, estabelecer uma coerência na cronologia do samba moderno que é denominado de bossa nova”⁴ (GOMES, 1960).

A bossa nova é diretamente vinculada ao samba, sendo considerada um “samba moderno”.

⁴ O autor fazia referência ao artigo *Samba Moderno*, publicado em novembro de 1959 na mesma coluna *Música Popular*, na qual começava a desenvolver o conceito (e título do artigo) de *samba moderno*.

Mais a frente ele começa a explicar com detalhes todo este processo “evolutivo”: “Depois de um período áureo do samba onde a pessoa de Noel Rosa dominava amplamente este setor artístico, e as figuras de Araci de Almeida, Mário Reis, Sílvio Caldas, Orlando Silva e Chico Alves, eram os transmissores do grande público da arte de Noel, a nossa música passou por um período ruim de ostracismo. Entre 1940 até 1948 dominavam nossos mercados de discos versões de tangos, os boleros intragáveis, a música americana que era boa, porém não era nossa, e os baiões, música regional, que não poderiam agradar o grande público em geral” (GOMES, 1960.). O destaque dado a Noel Rosa é consonante ao atribuído por Almirante nos seus programas de rádio nos anos 50 e posteriormente em seu livro sobre Noel⁵, este tendo importante papel nas definições da *Carta do Samba*, que além de ter participado com Noel Rosa do *Bando dos Tangarás*, ajudou a construir a imagem da geração dos artistas ligados ao samba nos anos 30 e 40, protagonizada por Noel, como a “Época de Ouro” da música brasileira, além de defender o papel da música nordestina (vista como folclória em relação ao samba) na constituição dos primeiros sambas (referente ao *Bando dos Tangarás*). O conceito de “época de ouro” é também defendido por Ary Vasconcelos, referente à mesma geração apresentada por Almirante. Além disso, o autor traçaria em seu livro⁶ uma cronologia da música popular brasileira com fases definidas (iniciando-se com a fase primitiva, entre 1889 e 1927, e passando pela fase de ouro, entre 1927 e 1946, além da fase moderna até 1958, e a contemporânea, pós 1958). De acordo com Maria Clara Wasserman ele “não negou a origem urbana do samba, mas buscou folclorizar suas raízes no nordeste e na África. A intenção do autor seria a de contribuir, através de uma vertente folclórica, para a formação da identidade nacional do povo brasileiro” (WASSERMAN, 2002, p. 125) recorrendo inclusive como já foi dito, à análise de Câmara Cascudo que atribuía uma origem africana para o samba. A ideia de “um período ruim de ostracismo” é compartilhada entre a análise de João Paulo dos Santos Gomes e a de grande parte dos folcloristas. Em *O Metropolitano*, o baião é colocado em um plano secundário enquanto música nacional por não poder “agradar ao grande público”. Quanto às “influências estrangeiras”, nota-se que a música “americana”, é elogiada em *O Metropolitano*, mas considerava-se que ela “não era nossa”.

Haveria desse modo, uma música “genuinamente brasileira” em processo de “evolução”, mas que manteria certo diálogo com a música estrangeira, de maneira que: “Dick Farney, de volta

⁵ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

⁶ VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

dos Estados Unidos, inicia juntamente com alguns instrumentistas, e outros tantos compositores: Antônio Maria, José Maria de Abreu, Jair Amorim, Dorival Caymmi, Ari Barroso, etc... Uma reestruturação da música popular brasileira” (GOMES, 1960). É elogiada a “influência” de Frank Sinatra em Dick Farney, mas também é concebida uma “influência maléfica” da música norte-americana, mas que não permanecera. Teria ficado “apenas aquilo de bom (muita coisa) que a música americana nos ensinara: melhores orquestrações, maior aproveitamento dos violinos, junção de clarinete e sax dando uma harmonia nova a nossa música popular” (GOMES, 1960). A orquestração também foi o parâmetro eleito na *Catira do Samba* para a apresentação do samba no exterior, embora ali, estivessem tratando de arranjadores “típicamente brasileiros”. Em seguida João Paulo dos Santos Gomes diz que Dolores Duran, Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim “se juntaram para manufaturar uma catedral de música. Estava definitivamente assentada a base da nova música nacional” (GOMES, 1960). A nova música brasileira estaria consolidada com o auxílio de certos padrões estéticos estrangeiros, e não somente em uma evolução autônoma a música que remetria à África. Em seguida ele relaciona os membros da “tradição musical brasileira” dizendo que “Assim, é que sem que se notasse a música de agora se tocava com a música de ontem. Antônio Carlos Jobim, Noel Rosa, Juca Chaves, Chico Alves, Bili Blanco, Dolores Duran, Araci de Almeida, Vinícius de Moraes, Vadico, Silvio Caldas, Orlando Silva, João Gilberto, Oscar Castro Neves, Mario Reis, Agostinho dos Santos, todos de mãos dadas estavam povoando a música brasileira com a mesma arte diferenciada por um ritmo, uma interpretação, uma concepção, mas no fundo unidos por um tema e um espírito único. A bossa nova era produto lógico da evolução do samba de Noel, tendo como intermediário o samba canção.” (GOMES, 1960).

Apesar de considerar diferenças, inclusive rítmicas, entre diferentes gerações, os músicos estariam unidos por um “tema e um espírito único”. Este “espírito” seria o responsável pela congregação de diversos músicos de gerações e concepções distintas, de modo a “povoarem” a “música brasileira” com uma “mesma arte”. Seu marco originário seria o “samba de Noel”, mais precisamente, a “Época de Ouro”, e o samba-canção seria uma etapa intermediária nesta linhagem musical que aportaria na bossa nova. A apresentação na PUC foi considerada “[...] mais uma afirmação da música nacional, que aos poucos se fixa definitivamente em nossa vida.”. Depois relaciona as duas gerações da “música nacional” às suas épocas dizendo que “Talvez a música antiga tivesse esta receptividade popular, porém não tinha como ser apresentada, não tinha gente que ao invés de cantar numa esquina fôsse ao grande público. É

por isso que a música de hoje está em pouco tempo completamente diluída em nosso meio social” (GOMES, 1960). Os novos meios técnicos de divulgação possibilitariam, assim que a bossa nova tivesse uma mais ampla assimilação social, mas a “Época de Ouro”, bem como o samba-canção, estariam ali representados já que seriam unidos por um “espírito único”, por isso a afirmação do “samba moderno” denominado bossa nova seria também a afirmação da música nacional.

O termo “samba moderno” estava sendo utilizado por alguns jornalistas no fim dos anos 50 para a definição de recentes estéticas musicais com elementos que reconheciam tanto no samba, quanto no *jazz*. Contudo, no jornal *O Metropolitano* procurou-se fazer uma definição sistemática e muito detalhada do termo em alguns artigos, podendo ser considerado um *lance* do periódico, na medida que contribuiu para a popularização de uma certa memória da “tradição musical brasileira” que vinculava a bossa nova ao samba de Noel a partir de um “espírito único” que seria a fonte da uma linearidade da “música brasileira”. Ao comentar a atuação dos artistas no festival, elogia Baden Powell, Lucio Alves “um bossa nova velho, concordando com Flávio Cavalcanti”, Alaíde Costa, Vinícius de Moraes, do conjunto de Roberto Menescal e dos irmãos Castro Neves, dentre outros; além de criticar a atuação de Carlos Lyra no festival (embora este seja reconhecido como grande compositor), e lamentar a ausência de João Gilberto e Antônio Carlos Jobim em virtude de compromissos na agenda. Quem recebe os maiores elogios é certamente Araci de Almeida que tinha vindo de São Paulo “para mostrar que o samba ainda não morreu”, cantando suas antigas canções e depois fazendo dupla com Laís, terminando nos aplausos emocionados do público que lotava o auditório da PUC. O vínculo estabelecido entre as diferentes gerações de uma mesma tradição musical brasileira, que no então presente momento estaria no formato de um “samba moderno”, é reafirmado em suas últimas palavras: “Achamos que em próximas apresentações de bossa nova esta turma evoluída musical deve, sempre que possível levar um membro da música popular brasileira antiga, dando assim oportunidade ao público de ver mais uma vez os grandes nomes do passado, que são realmente os bossa nova de tempos atrás. A idéia fica lançada, pois Ari Barroso, Dorival Caymmi, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Mário Reis, também são bossa nova, talvez não sejam de 1960, mas já foram no passado.” (GOMES, 1960).

Seria preciso assim, apresentar juntos os membros das diferentes gerações da “mesma música brasileira”, para lembrar que apesar das diferenças, eles teriam um “espírito único” e os bossanovistas “não vieram do nada”. O medo aqui, era de que a modernidade da bossa nova

fizesse desse gênero, algo à parte de uma “antiga tradição musical brasileira”, por outro lado, sua percepção do moderno permitia uma representação do “popular nacional” apto a se relacionar com o “estrangeiro”, já que esta “evolução” pressupunha este mesmo “nacional popular” em processo de construção.

CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS

Em primeiro lugar, deve ser reafirmado que a *Carta do Samba* não pode ser lida como a expressão particular de Édison Carneiro (seu redator), de cada músico ligado ao samba, de cada estudioso de música popular presente no Congresso, ou dos folcloristas de um modo geral, já que estes intelectuais e nativos do samba não representavam uma voz homogênea; contudo, enquanto um documento que oficializava projetos e práticas quanto à monumentalização do samba na condição de música representante da “nação”, a Carta apresenta diversas aspirações comuns, bem como explicita algumas das divergências desta *comunidade argumentativa* em seu projeto (que reunia diversas abordagens intelectuais) de construção de uma identidade nacional através da música. O mesmo deve ser considerado ao se tratar do artigo de João Paulo dos Santos Gomes, de modo a não compreender sua visão particular como um mero “reflexo” de toda a geração de articulistas que publicava em *O Metroplitano* (que também passava longe de uma homogeneidade); porém, o fato de que o referido articulista escrevia com frequência no periódico (chegando inclusive à direção deste), associado à maneira que concebia a bossa nova e a modernidade, permite pensar num certo diálogo entre suas considerações e a dos demais membros do jornal referente às concepções que emergiam acerca da identidade nacional brasileira na virada dos anos 50 para os 60.

Como um ponto de consonância entre os dois documentos, a definição do conceito de “nação” passa necessariamente pela afirmação do conceito de “povo”, que era feita através da conceituação de “música popular”, sendo a música, nesse sentido, uma das formas mais importantes de percepção da própria nação, pois seria um dos maiores intermediários entre “povo” e “nação” brasileiros; podendo-se dizer que era um dos privilegiados locais de visibilidade nacional. Na Carta, o samba surge em alguns momentos como expressão de “nosso povo”, e em outros como ainda não consolidado como música nacional, deixando a impressão de que há mais um desejo de localizar neste gênero a música nacional do que uma certeza de que ele realmente o seja. O esforço pela monumentalização do samba reforça ainda mais a tese da força deste desejo por parte de folcloristas, sambistas e estudiosos do samba. Apesar da concordância entre estes intelectuais quanto à afirmação de caráter “mestiço” da

nacionalidade brasileira em contraposição às teorias racialistas do fim do século XIX, e quanto à valorização da cultura “nascente” (sobretudo por parte dos folcloristas) urbana como um meio possível de expressar o “povo brasileiro”, em certos momentos estas “linhas” da “evolução” do samba (música que expressaria o Brasil) levariam à África, dando ao negro brasileiro certo destaque em importância nesta miscigenação. A forma de apresentação proposta ao samba para o exterior através de padrões europeus com a importância dada às concepções estéticas adotados pelos “severos críticos musicais dos cinco continentes” demonstrava, de algum modo, que seus valores não estavam muito distantes, fazendo com que de uma só vez valorizem a “rústica” percussão, mas dessem um tratamento orquestral que não permitisse ao samba parecer “exotismo” (onde se inventou o padrão de “exótico”?)

Na perspectiva de *O Metropolitano* o desenvolvimento do conceito de “samba moderno” foi um lance emitido pelo periódico ajudando a consolidar a ideia de que tanto samba quanto bossa nova fariam parte do mesmo “processo evolutivo”, tornando ainda mais possível uma concepção de identidade nacional que se utilizaria relativamente do estrangeiro sem o rompimento definitivo com “suas raízes”, neste sentido mostrando-se dissonante ao projeto da Carta que entendia como muito perigoso o contato a música estrangeira que estava em ampla divulgação no Brasil. A escolha da “Época de Ouro” como base da “evolução” da música popular era também próxima de alguns destacados congressistas que participaram da elaboração da Carta, como o próprio Almirante (maior promotor da memória de Noel Rosa e de sua geração); bem como a opção pelo samba como principal música nacional em contraposição a gêneros como o baião (visto como regional), embora Almirante conceba a criação do samba a partir de raízes nordestinas (como se vê nas primeiras gravações do *Bando dos Tangarás*).

A maior consonância entre ambos os textos é a ideia de uma “evolução” da música brasileira, estivesse sua origem na “época de ouro” ou na África, dada em várias etapas, embora curiosamente para os defensores do samba esta forma em certos momentos estaria consolidada e em outros estivesse em formação; e para os defensores da bossa nova, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes e Dolores Duran teria “definitivamente” assentado a base da nova música nacional. Poucos anos depois, no auge do debate tropicalista fora discutida a existência de uma “linha evolutiva” da música popular, tendo como “marco zero” a bossa nova, quando João Gilberto teria conseguido “sintetizar a tradição e a ruptura iniciando uma nova fase para a música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 69).

A ideia de uma música popular nacional em processo evolutivo já era uma linguagem

disponível no vocabulário da época (ou estava se constituindo). Na Carta há uma perspectiva de evolução peculiar e específica do samba. Em *O Metropolitano* esta perspectiva já absorve a bossa nova considerando-na como a base da música popular brasileira (base definitivamente assentada no jornal). Ambos os discursos ao pensarem caminhos (divergentes) na construção e diferenciação da nacionalidade brasileira, passam por uma teleologia, dando uma perspectiva histórico-evolucionista ao que caracterizaria a cultura brasileira. A “origem” da “nossa música popular” poderia por um lado, estar num longínquo passado africano que serviria de inspiração ao “povo” em sua afirmação enquanto tal, mesmo em seu processo criativo (e o povo visto numa perspectiva de miscigenação que privilegiava o negro em sua constituição); quanto numa “época de ouro” onde estariam os primeiros “grandes artistas nacionais” a se destacarem na indústria musical.

Uma Realimentação nos músicos do passado (Época de Ouro), bem como um reconhecimento de pertencimento a esta tradição. Um processo de evolução pela qual passaria esta tradição musical. Estas duas formas de pensar o tempo emergiam nos discursos dos intelectuais que pensavam a música popular no Brasil na virada para a década de 1960.

O samba, assim, ocupa um lugar central nas definições sobre música popular entre diversas vertentes intelectuais brasileiras, inclusive, naquelas que delegam um papel de destaque à bossa nova. Isto se dá, como foi visto, devido ao lugar que recebe dos próprios defensores da bossa nova como constituinte deste gênero. A forma como ele ocupa estes lugares está diretamente ligada às concepções de tais grupos quanto à identidade nacional. Não se afirma aqui, uma redução de todas as faces constituintes do conceito de nação no Brasil da virada para os anos 60 às suas concepções sobre o samba; mas que o debate sobre este gênero, na medida que estabelece um importante elo na relação entre “povo” (como capaz de expressá-lo) e “nação”, é uma variante inegligenciável em grande parte dos discursos intelectuais daquele referido momento. Um dos meios mais utilizados entre os intelectuais do período neste constante relação entre samba, “povo” e “nação” no Brasil, fora a linearidade histórica, mesmo que os caminhos selecionados por cada tradição na constituição de suas memórias musicais nacionais não fossem os mesmos.

Referências Bibliográficas

ABREU, Alzira Alves de. *Revisitando os anos de 1950 através da imprensa*. In: *O Moderno em Questão: (a década de 1950 no Brasil)*. BOTELHO, A. (org), Rio de Janeiro: Top Books, 2008, p. 211-235.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo:Francisco Alves, 1963.

BARBOSA, Marialva: *História Cultural da Imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Maudad,2007.

CARTA DO SAMBA. *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. 1962.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 2. ed São Paulo: Companhia das Letras , 1999.

FERNANDES, Florestan.*O folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GOMES, João Paulo dos Santos. *Um ano de bossa nova. O Metropolitano, 1960*.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

POCOCK, J. G. A. *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo, Edusp, 2003.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular*, São Paulo: Livraria Martins, 1964.

VILHENA, Luís Rodolfo. (1997), *Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro, Funarte/Fundação Getúlio Vargas.

WASSERMAN, Maria Clara. “*Abre a cortina do passado*”: *A Revista de Música Popular e o pensamento folclorista*. Rio de Janeiro, 1954-1956. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.