

O “Samba Moderno” em evolução: João Paulo dos Santos Gomes e a coluna *Música Popular* no jornal *O Metropolitano*

Eliandro Kienteca*

Resumo: O trabalho que é proposto tem como objetivo fazer uma aproximação em direção ao debate sobre música popular na virada entre as décadas de 1950 e 1960, sobretudo, no que se refere ao samba e bossa nova. Nesse sentido, faremos uma análise de João Paulo dos Santos Gomes através de sua coluna *Música Popular*, publicada no jornal universitário *O Metropolitano* da União Metropolitana dos Estudantes – UME entre 1959 e 1961, período no qual o autor foi desenvolvendo o conceito de “samba moderno” para fazer referência à bossa nova sem negar as “raízes” do samba.

Palavras-chave: música popular, identidade nacional e modernidade.

Abstract: The work that is proposed is intended to make an approach toward the debate about popular music at the turn of the 1950s and 1960s, especially with regard to the samba and bossa nova. In this sense, we do an analysis of João Paulo dos Santos Gomes through your spine *Música Popular*, published in the student newspaper *O Metropolitano* of União Metropolitana dos Estudantes – UME from 1959 to 1961, during which the author has been developing the concept of "samba moderno" to refer to the bossa nova without denying the "roots" of samba.

Key-words: popular music, national identity and modernity.

* Eliandro Kienteca é Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social - PPGHIS da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ e bolsista do CNPq; desenvolvendo o projeto *O Metropolitano e o Samba Moderno: Diálogo entre as representações musicais da nação (1959-1962)*, que é orientado pela Prof. Dra. Norma Côrtes (PPGHIS/UFRJ). E-mail: eliandropenteado@gmail.com

O samba centralizou o debate sobre música popular no Brasil em meados do século XX. Este gênero musical fora defendido permanentemente pelas duas vertentes intelectuais que protagonizavam o debate sobre cultura popular na virada dos anos de 1950 para 1960. Por um lado, os folcloristas (ou os intelectuais ligados ao movimento folclorista brasileiro¹) lutavam pela preservação de certas características do gênero em meio a um número cada vez maior de canções que alegavam trazer as temidas “influências estrangeiras”; ao passo que por outro lado, havia um discurso de aceitação, em certa medida, de tais “influências”, por parte de alguns intelectuais. Esta diferença de perspectiva tinha um ponto em comum: a questão da identidade nacional. Era necessário para tais perspectivas encontrar um lugar para a nação em um futuro cada vez mais incerto, que suscitava inúmeros projetos nacionais. O discurso folclorista partia da crença em uma essência nacional que deveria ser preservada, enquanto os intelectuais de perspectiva cosmopolita acreditavam em um nacional que pudesse manter sua alteridade incorporando características do que seria “estrangeiro”.

No campo da música popular, o surgimento da bossa nova intensificou este debate, especialmente por duas questões: as assumidas “influências estrangeiras” (especialmente as do *cool jazz*) presentes em suas composições e o “perigo” em relação ao “novo”, considerado como um risco para a perda do vínculo com a “nossa tradição” musical identificada nos sambas veiculados pelo rádio entre as décadas de 1920 e 1940, período que fora entre 1950 e 1960, definido como a “Época de Ouro” da música popular². Assim, para a perspectiva folclorista, o afastamento em relação ao samba da “Época de Ouro” seria sinônimo da perda das “nossas raízes” musicais. Contudo, entre os jovens universitários, que constituíam parte considerável do primeiro público bossanovista, esta percepção do vínculo com a tradição ocorria de maneira distinta, através do Jornal *O Metropolitano*, que veiculava um intenso debate sobre a cultura popular.

¹ Sobre o Movimento folclorista no Brasil, ver: VILHENA, Luís Rodolfo. (1997), **Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964**. Rio de Janeiro, Funarte/Fundação Getúlio Vargas; CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro & VILHENA, Luís Rodolfo: “Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do Folclore”, in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92; FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003; e 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.

² O conceito de “Época de Ouro” da música popular brasileira (artistas do rádio dos anos 20/40, como Araci de Almeida, Noel Rosa, Orlando Silva...) que seriam a referência primordial da tradição musical brasileira teve como protagonistas em sua *canonização* Almirante, Ary Vasconcelos e a citada Revista de Música Popular, de Lúcio Rangel. Ver Almirante : *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo:Francisco Alves, 1963, Ary Vasconcelos: *Panorama da Música Popular*, São Paulo: Livraria Martins, 1964 e Cf WASSERMAN, 2002.

***O Metropolitano* e João Paulo dos Santos Gomes**

O Jornal *O Metropolitano* era o veículo da União Metropolitana dos Estudantes – UME; funcionando como palco de diversos debates nos anos 1960 sobre cultura, política, economia, literatura, filosofia, cinema e música popular, dentre outros temas, que tinham em comum na maioria das vezes, as diferentes concepções sobre a identidade nacional que estavam em disputa naquele período entre décadas, apresentando grande parte dos debates travados no Movimento Estudantil³. As questões discutidas no jornal tinham em comum a tentativa de encontrar as melhores soluções para o futuro da nação. Era necessário encontrar um lugar para o Brasil em um mundo de grandes transformações que se tornava cada vez mais cosmopolita. A simplicidade e a praticidade eram identificadas como sinônimos da modernidade vivida por esta geração de intelectuais, e também passariam a caracterizar a bossa nova, através de sua estética que tendia a rejeitar excessos. Assim, a “limpeza” gráfica, que começava a ocorrer em parte da imprensa (como no caso do *Jornal do Brasil*), era marcante para quem folheasse este importante periódico da UME. Além disso, outro fato que passou a caracterizá-lo foi o início em letra minúscula na assinatura de autores e nos títulos de artigos, bem como algumas substituições de letras como “Y” ou “W” por “I” e “V” (por exemplo, Caymmi, transformou-se algumas vezes em Caimmi).

O periódico, que passou a ser produzido regularmente desde 1959, fora diagramado pelo Diário de Notícias e tornou-se amplamente conhecido entre os estudantes, motivo que o levou, desde janeiro de 1960, a ser transformado em Suplemento Literário encartado do Diário de Notícias, que tinha uma considerável tiragem de 47 mil exemplares que lhe proporcionava o quinto lugar entre os matutinos cariocas⁴. Este fato permitiu ao periódico acessar um público muito maior do que o atingido por qualquer jornal universitário, alcançando toda a Guanabara. *O Metropolitano*⁵ era produzido por jovens universitários (que apesar dos cargos ocupados por cada membro, variavam no exercício das diversas outras funções⁶), mas poderia ser lido por cidadãos de diversas ocupações que tivessem interesse em

³ Sobre o Movimento Estudantil, ver: ARAÚJO, Maria Paula. *Memórias Estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2007; e GARCIA, Miliandre. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*, Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

⁴ 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.

⁵ O jornal funcionava na Avenida Beira Mar, 133, Ponta do Calabouço, Rio de Janeiro.

⁶ Neste sentido, João Paulo dos Santos Gomes, afirmou em entrevista de duas horas cedida a nós, gentilmente em

compreender o que estava sendo pensado para definir o lugar que o país ocuparia após uma década tão turbulenta politicamente, principalmente para quem habitava a capital. Nos anos de 1950⁷ houve um intenso debate acerca da “realidade nacional”, no qual o filósofo Álvaro Vieira Pinto, do ISEB, defendeu que a realidade consistiria em “algo a ser construído”, por estar “inacabada”. Assim, ele compreendia que o “povo” teria um papel ativo em relação à construção da realidade nacional, e dele dependeria o futuro, pois a realidade era concebida enquanto um “afazer”, um “porvir”, onde todos teriam a incumbência de construir a circunstância nacional⁸. *O Metropolitano* fora um importante centro deste debate sobre os “rumos” a serem tomados pela nação brasileira, que eram discutidos por diversos intelectuais buscando um lugar para o Brasil na modernidade, em artigos e traduções de trechos dos livros que eram lidos pelos articulistas, dentre eles destacando-se diversos intelectuais ligados ao ISEB⁹ – Instituto Superior de Estudos Brasileiros, como Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto e Nelson Werneck Sodré, dentre 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, através do CPC da UNE, também do Cinema Novo, e de outros setores da m dia, como Ferreira Gullar, Carlos Estevam Martins, Cacá Diegues e Arnaldo Jabor. Ferreira Gullar chegou a ser Diretor do jornal, como também, César Guimarães, Paulo Alberto (um dos fundadores do jornal, conhecido como Artur da T vola) dentre outros. A página de arte de *O Metropolitano* (geralmente a página 4) era o lugar reservado para a maior parte do debate sobre cultura popular, e trazia a coluna *Música Popular* escrita por João Paulo dos Santos Gomes.

O autor, entre o fim dos anos de 1950 e início de 1960 estudou na Faculdade de Medicina e Cirurgia (da atual UNIRIO), onde dirigiu e fundou o jornal *O Escalpe*, e iniciava também sua carreira de jornalista. Na Rádio MEC, participou e posteriormente produziu o *Programa Universitário da Rádio MEC*; no qual havia a participa o de nomes eminentes da música popular da época, como a de Hermínio Bello de Carvalho¹⁰; e

sua residência, no dia 30 de Junho de 2011.

⁷ Sobre os Intelectuais dos anos de 1950, agradeço à professora Norma Côrtes da UFRJ pelas inúmeras aulas e discussões informais e orienta es, desde 2005, em minha Gradua o nesta Universidade.

⁸ Nesse sentido, ele escreveu que “[...] para a mentalidade ingênuo a na o   coisa que ‘já existe’, e precisamente existe enquanto coisa. Está feita, sua realidade   completa, ainda admitindo que sofra modifica es ao longo da história. O essencial desta crença é a acentua o, em sentido ingênuo do ‘fato’ da na o; esta nos precede.” PINTO, 1960, v. II: p. 199. in CôRTEs, “Ser ( ) tempo.  lvaro Vieira Pinto e o  s rito de 1956”. **O Moderno em Questão: (a década de 1950 no Brasil)**. BOTELHO, A. (org), Rio de Janeiro: Top Books, 2008.

⁹ Sobre o ISEB, ler o mais completo recenseamento bibliográfico em torno deste Instituto por Edison Bariani Júnior em, TOLEDO, Caio. Navarro de (org), **Intelectuais e Política no Brasil: a experiência do ISEB**, Rio de Janeiro, Revan, 2005.

¹⁰ Parte do discurso de Hermínio Bello de Carvalho neste programa foi publicada no artigo “bossa e música

permaneceu trabalhando como redator desta rádio durante muitas décadas com programas de educação e psicologia, escrevendo uma coluna para o jornal *O Semanário*. Em *O Diário de Notícias* trabalhou após 1962 como colunista, repórter e redator político, aproveitando sua experiência na UME, onde se tornou Vice-Presidente de Problemas Nacionais em novembro de 1960 em *O Metropolitano*. Neste jornal, João Paulo foi Diretor e através da coluna *Música Popular* fazia sua crítica musical da música de sua época. A bossa nova era constantemente o tema das colunas que tratavam da música produzida no Brasil, já que o autor também comentava artistas estrangeiros, (geralmente com admiração), como Frank Sinatra e Sarah Vaughan, dentre outros. Considerando a importância das Universidades como os locais onde aconteceram os alguns dos primeiros *shows* de bossa nova em fins dos anos 1950, e também onde estava considerável parcela do primeiro público do novo gênero, é importante analisarmos a produção de informação sobre música popular em um importante jornal direcionado a este público, sem tomar seus discursos como sendo de aceitação homogênea, mas considerando a importância de sua presença neste veículo de grande circulação. Nesse sentido, vamos analisar em seguida parte dos artigos publicados na coluna *Música Popular* compreendida entre 1959 e 1960 e apresentar uma impressão do discurso sobre música popular em um jornal produzido por universitários no momento em que a bossa nova emergia nos festivais universitários e na mídia brasileira.

O Samba Moderno na coluna *Música Popular*

Na coluna *Música Popular* João Paulo fazia análises de artistas nacionais e internacionais, comentava discos, apresentações, elegia os “melhores do ano”, recapitulava as colunas anteriores, comentava entrevistas realizadas por artistas, eventualmente publicava alguns comentários de leitores, enfim, apresentava por diversos caminhos um enfoque sobre a música popular. Neste momento, o autor começou a desenvolver um conceito que identificaria a música dos jovens artistas apresentada nos festivais que eram apresentados como “bossa nova”: era o *samba moderno*. Em diversos artigos, João Paulo discutiu este conceito que aplicava ao “novo” estilo musical que se popularizava nas rádios e festivais de música universitários, relativizando o seu corte cronológico e analisando a proveniência dos elementos que o compunham. Para o propósito deste pequeno artigo, não tratarei de toda a amplitude da coluna *Música Popular*¹¹, contudo será feita uma seleção de algumas colunas

popular”, por João Paulo dos Santos Gomes em 10/07/1960, no jornal *O Metropolitano*.

¹¹ Esta análise será desenvolvida com mais detalhes em um dos capítulos da Dissertação de Mestrado O

em que o conceito de *samba moderno* e os sentidos deste aplicado pelo autor estejam sendo desenvolvidos em 1959 e 1960.

Em 1959, foi publicado o artigo *Samba Moderno*¹², trazendo no título o conceito que o autor buscou definir durante os anos seguintes. O autor inicia o artigo afirmando que “as pessoas que se aventuram a falar sobre a música popular moderna do Brasil pecam, quase sempre [...] quando se esquecem de dar uma progressão, uma “morfologia” do samba moderno¹³”. Para solucionar esta necessidade encontrada pelo autor, ele escreveu este artigo que dividiu em duas partes, de modo que estas dizem muito sobre as ideias que seriam desenvolvidas posteriormente: eram; a “Cronologia do Samba Moderno”, e a “Maturidade do Samba Moderno”. Uma perspectiva de evolução da música popular, e a da consolidação, ou perpetuação na “tradição” da música nacional.

Em sua “cronologia”, João Paulo aponta os anos de 1940 como os de grande aceitação do público pela música estrangeira, “como o tango argentino e principalmente a música norte americana¹⁴” em relação à música nacional. Ao falar da “influência americana” que seria “verdadeiramente grande”, João Paulo fala de Dick Farney, que viera dos Estados Unidos cantando Sinatra e “dando uma interpretação chorosa do samba canção”. Ao fixar-se no Brasil o cantor deslocava-se da música americana para o samba-canção, e “por volta de 1950, o samba-canção choroso já se modificava, e perdia seu tom americanizado e tinha um sabor mais nacional”. Assim, em “1954 o samba canção havia chegado já a sua idade jovem, e perdido totalmente o americanismo, passando a ser música puramente brasileira” e fala de Antônio Maria que “entra na música popular para dar a ela o que faltava, verdadeira consistência, e **verdadeira brasilidade**¹⁵” (Grifo Nosso). Seguindo a cronologia, em 1956:

[...] o **samba moderno** já estava implantado no gosto do brasileiro, tanto do homem do povo, como dos puristas da música brasileira. Era **pura e essencialmente de nossa música aquilo que ouvíamos**, ainda nesta época tivemos surgido outros cantores que contribuíram para a divulgação do **samba novo** como Cauby Peixoto, Francisco Carlos, Carlos Augusto, etc... Permaneceram fiéis ao samba antigo Orlando Silva, Sílvio Caldas, Chico Alves havia morrido... Surgira no gosto popular, no entanto e com muito sucesso, Néelson Gonçalves, que até hoje está num meio termo entre o samba antigo e o moderno (Grifo Nosso)¹⁶.

João Paulo define tradições da música popular, apresentando membros do *samba*

Metropolitano e o Samba Moderno: diálogo entre as representações musicais da nação (1959/1962), que desenvolve no PPGHIS/UFRJ, com apoio do CNPq.

¹² GOMES, J. P. dos S. “Samba Moderno”. *O Metropolitano*, 15/11/1959.

¹³ GOMES, *Ibidem*.

¹⁴ GOMES, *Ibidem*.

¹⁵ GOMES, *Ibidem*.

¹⁶ GOMES, *Ibidem*.

moderno, ou “samba novo”, e do “samba antigo”. O samba, ou melhor, o samba-canção, é considerado o parâmetro na definição desta música nacional que estaria em evolução, e deveria manter certa “brasilidade”. Ao falar da “Maturidade do Samba Moderno”, João Paulo diz que o “nosso samba”, ao estar já “perfeitamente definido e caracterizado [...] precisava apenas de uma dilapidação maior e de mais divulgação, não só aqui dentro do nosso país, mais **principalmente no estrangeiro**¹⁷” (Grifo Nosso). A necessidade do reconhecimento internacional seria, portanto, necessária no processo de maturidade do samba moderno. Após tecer elogios a Luz Bonfá, que “deu novo colorido ao modo de apresentar a música do samba”, e a Billy Blanco, o autor fala dos “dois principais divulgadores e criadores do samba moderno brasileiro. Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes”, que “deram maior impulso a música nacional e graças a eles ela subiu de nível” e assim, “o samba moderno passou a viver dias de glória, e cada vez mais se arraigado no gosto popular”¹⁸. No fim, afirma que “ainda que incompleto, tivemos rememorando para nossos leitores, os verdadeiros construtores, os implantadores, os dilapidadores e finalmente os **perpetuadores** da música moderna da atualidade [...] o que é necessário, entretanto ficar claro, é que o **samba moderno**, não é absolutamente coisa de dois ou três anos, mas já se esboça a bem vinte anos¹⁹” (Grifo Nosso).

Os primórdios do *samba moderno* são atribuídos ao samba-canção dos anos de 1940 (incluindo artistas de um período um pouco anterior), e a necessidade da “perpetuação” da música moderna na memória musical nacional é presente em seu discurso. Quando lemos outras colunas, podemos perceber o desenvolvimento do conceito em muitos pontos, incluindo a relação com as “influências estrangeiras”, que parece ser mais permissiva, e a relação com a certa tradição da música popular (a que o autor utiliza como base para o desenvolvimento do samba moderno) que se torna cada vez mais respeitosa. Falando sobre as influências estrangeiras, afirma:

Para muitos puristas da música brasileira, a inegável influência que esta sofreu do populário americano, só serviu para prejudicar nossa música, somando-se perdas sem nenhum ganho.

Para nós, todavia, essas perdas haviam sido muito grandes mas era forçoso reconhecer que no setor da música orquestrada havíamos aprendido muito e ganhado bastante.²⁰

¹⁷ GOMES, Ibidem.

¹⁸ GOMES, Ibidem.

¹⁹ GOMES, Ibidem.

²⁰ GOMES, “rememorando o ano de 1959”, *O Metropolitano*, 10/01/1960.

Os elogios às influências norte-americanas no arranjo da música brasileira são percebidos constantemente, ao afirmar que em virtude de um maior desenvolvimento econômico, e por maior divulgação:

[...] a música americana apresenta um sensível domínio sobre as demais músicas da América.

Esse domínio às vezes acarreta **melhoramentos e aperfeiçoamentos** na música de outro povo. No Brasil, as influências da música dos Estados Unidos foram muito grandes e apesar de seus contras, **de uma forma geral só veio a beneficiar ao nosso meio musical essa influência.** [...] As gravações antigamente eram lamentavelmente mal cuidadas e deixavam mesmo a desejar, hoje em dia, já possuímos orquestras boas e que fazem arranjos musicais dignos de nossa música.

Entre as criações nacionais que mais foram influenciadas pela música dos Estados Unidos o samba-canção é sem dúvida alguma a que mais foi atingida, e diga-se em tempo, **de forma benéfica.** (Grifo Nosso)²¹

Se nos arranjos, especialmente no caso do samba-canção, são reconhecidas as influências benéficas, de modo que em outro artigo, no qual o autor também defende as influências norte americanas na “parte instrumental” e no “tratamento melódico, que são dois bons caracteres adquiridos dos irmãos do Norte” o autor afirma o repúdio a “qualquer tipo de versão musical, por que ela vai na certa acarretar perdas para a música²²”. Assim quando:

[...] o brasileiro entra na artificialidade e procura modificar, ou melhor, adular o ritmo nativo de nossa música para imitar de uma forma catastrófica a música estadunidense nós temos que nos rebelar e fazer mesmo muita fôrça para que êste tipo de música “comercial”, não se propague e não venha em detrimento da música brasileira de fato.²³

Portanto, podemos perceber que as influências da música estrangeira, com destaque para a norte-americana, surgem para João Paulo, de duas formas: positiva quanto a sua contribuição no arranjo, especialmente no samba-canção, e negativa no caso das versões que levariam a imitações artificiais. A “música brasileira de fato”, parece ser, neste caso, o samba-canção que estaria em processo evolutivo, chegando a se tornar um *samba moderno*. Outra questão muito discutida em sua coluna foi a da necessidade do respeito aos antigos membros da música popular. Carlos Lyra, apesar de admirado musicalmente por João Paulo, fora bastante criticado após certas declarações em relação aos antigos compositores. O músico definia a bossa nova como “a maneira pela qual tentamos ver a estética da coisa por ângulos

²¹ GOMES, *O Metropolitano*, nº10, 1959.

²² GOMES, *O Metropolitano*, nº4, 1959.

²³ GOMES, *Ibidem*.

novos”, e ainda como “música popular moderna tão combatida pelos conservadores”²⁴. Na sequência, eis a afirmação de Carlos Lyra, relacionada aos antigos músicos, que mais suscitou críticas em João Paulo:

Cabe ressaltar, que com isso, não se pretende desdenhar os bons autores e intérpretes que precederam a êste movimento. Apesar de que tenham sido **ultrapassados**, muito ao contrário do que alguns pensam, gozam de respeito e admiração dos mais novos”(Grifo Nosso)²⁵

Mesmo respeitando os antigos músicos brasileiros (redimindo-se das acusações de ruptura feitas aos bossanovistas), o termo “ultrapassado” parece ter soado para João Paulo como uma forma de silenciar o passado. Assim o articulista pronuncia-se:

Ultrapassados, quem? Ari Barroso, Dorival Caymmi, Antônio Maria, Jair Amorim, José Maria de Abreu, Lamartine Babo, Luís Bonfá?[...] Como se pode dizer que são ultrapassados homens de música com mais de 20 anos de sucesso como é o caso de Ari Barroso, Lamartine Babo, Caymmi e outros?[...] Há vinte anos atrás, quando as concepções musicais eram outras, o ritmo era outro, a orquestração, interpretação, a poesia et., nesta época brilhava a música de Barroso não só aqui no Brasil mas também no exterior. Hoje em dia, quando existe uma evolução bastante grande no método de fazer música, de interpretá-la, de condicioná-la, em tudo, é novamente Ari Barroso a atração máxima da música popular brasileira [...] Acontece meu caro, que ninguém é contra este movimento renovador, e difundidor da nossa música popular, e ela precisava de gente como você e como todos os membros da “gente nova” para elevar bem alto o nome e o padrão artístico do nosso cancioneiro popular[...] O que nós e ninguém, pode admitir é que você venha a público, dizer que os nomes da música popular brasileira, (grandes ontem, como Noel Rosa, grandes hoje, como Antônio Maria, grandes sempre como Ari Barroso estejam ultrapassados [...] Bossa nova, não existe, o que existe realmente é **SAMBA MODERNO** e este nada mais é do que o resultado de uma mistura de ritmos centro-latino adicionado ao modo norte-americano de apresentar a música. Êstes dois ritmos vieram se juntar ao **SAMBA CANÇÃO**, que já existia desde Noel e Sinhô. Feita essa junção de ritmos surgiu m novo modo de **APRESENTAR** o samba e este modo é o **SAMBA MODERNO** que você e outros preferem chamar de bossa nova.²⁶(Grifos do autor)

Nesta longa citação, João Paulo reafirma a necessidade do reconhecimento da música popular nacional e internacionalmente, e principalmente defende os antigos músicos nacionais do passado como atuais, na medida, que o *samba moderno* é definido como a incorporação de elementos estrangeiros (especialmente o modo de apresentação norte-americano) ao sambacanção que era praticado pelos antigos músicos. Quanto à tradição eleita, João Paulo utiliza nomes como Noel Rosa, Sinhô e Lamartine Babo, que atuavam antes dos anos de 1940, estendendo o período de base da “nossa” música popular (o samba canção), incluindo também

²⁴ GOMES, “carlos lyra e a bossa-nova”, *O Metropolitano*, 12/04/1960.

²⁵ GOMES, *Ibidem*.

²⁶ GOMES, *Ibidem*.

a geração da “Época de Ouro”. A idéia de uma evolução da música popular é afirmada neste artigo, desde o início, quando o autor remete ao artigo *Samba Moderno* dizendo ser “apenas uma evolução do samba, aquê mesmo samba de Sinhô, J. Cascata, Noel Rosa, Ari Barroso, Lamartine Babo e tantos outros²⁷”. Em outro artigo, o autor faz uma nova reafirma o caráter evolutivo e do pertencimento à tradição:

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 canção²⁸.

O autor apontou diferenças rítmicas, de interpretação e de concepção entre as gerações em foco, porém identificou um “espírito único” capaz de unificar o samba de Noel à bossa nova, em uma linha que permeada pelo samba-canção. Embora utilizasse neste trecho o termo “bossa nova”, o autor afirmava que “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 nova²⁹”. O artigo *Samba Moderno* apesar de considerado ainda com “falhas”, permanece sendo uma referência na definição da “nova” música popular, e mais do que isso, proporciona ao autor traçar memórias específicas da música popular, ao passo que constitui tradições e estabelece seus elos. Tudo isso ocorreu enquanto João Paulo repensava e aprimorava o conceito de *samba moderno*. A recomendação de João Paulo reafirma a relação com a tradição:

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, Silvio Caldas, Mário Reis, também são bossa nova, talvez não sejam de 1960, mas já foram no passado³⁰.

Ao mesmo tempo, que o autor considerava necessária a presença dos “bossa nova do passado” nos próximos festivais (músicos que operavam através de uma concepção distinta da praticada pelos “novos”), identificava sua geração como derivada dos antigos músicos no

²⁷ GOMES, Ibidem.

²⁸ GOMES, “um ano de bossa nova”, *O Metropolitano*, 02/10/1960.

²⁹ GOMES, Ibidem.

³⁰ GOMES, Ibidem.

processo “evolutivo” da música nacional. Ambas seriam unidas por um “espírito único”, que seria o da música nacional. Em seguida, faremos uma breve imagem do discurso folclorista sobre a música popular naquele período, procurando estabelecer relações com a coluna *Música Popular*.

O diálogo com o discurso folclorista

Os anos de 1950 também foram o auge do movimento folclorista brasileiro, quando houve maior ênfase em sua organização. Segundo Luís Rodolfo Vilhena e Maria Laura Viveiros de Castro, no Brasil o “interesse pelos estudos folclóricos ou das tradições populares remonta ao final do século XIX, com os trabalhos de Silvio Romero (1851-1914), sobre poesia popular. Posteriormente, Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945), estudiosos do tema, já enfatizavam a necessidade de alguma forma de atuação organizada nessa área”³¹. Na busca por uma maior organização nos anos 1950, os folcloristas realizaram diversos encontros e congressos³² que ocorreram, sempre com a participação de vários intelectuais que procuravam definir num âmbito cultural a identidade brasileira. Então, tentando ganhar consistência e reconhecimento científico (inclusive tentando ocupar um lugar entre as Ciências Sociais, fato que foi muito criticado por Florestan Fernandes, que defendia a “idéia de que o folclore não” seria “uma ciência positiva autônoma”³³, os folcloristas operavam ainda mais por meio da coleta de documentos representativos da mais “pura essência” da cultura popular brasileira.; contudo passando por revisões conceituais que os possibilitavam perceber esta essência não somente no “ingênuo” e “rural” como em Mário de Andrade (que utilizava o termo “popularesco” referindo às manifestações urbanas, inclusive ao samba), postura que fundamentava até então as investigações folclóricas. Com esta reformulação, o samba urbano, antes visto por Mário como “popularesco” passava a ser defendido como a “essência” a ser preservada nos congressos folcloristas dos anos 1950 sendo considerado um “fato folclórico” brasileiro, conceito que havia sido definido pelos

³¹ CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro & VILHENA, Luís Rodolfo: “Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do Folclore”, in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, nº5, 1990.

³² Podem ser destacadas a fundação da Comissão Nacional de Folclore (1947) e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), bem como a Semana Nacional do Folclore (1948, 1949, 1950, 1952), Congresso Brasileiro de Folclore (1951, 1953, 1959, 1963), Congresso Internacional de Folclore (1954) e o I Congresso Nacional do Samba (1962), promovido pela Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro. Ver: *Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro, Funarte/Fundação Getúlio Vargas.

³³ 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.

folcloristas no primeiro Congresso Brasileiro de Folclore (realizado em 1951) através da Carta do Folclore Brasileiro:

1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e **aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.**
2. **Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação,** e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.
3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, **bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.**³⁴ (Grifo Nosso)

A inclusão dos fenômenos urbanos, desde que tivessem “aceitação coletiva”, foi inspirada no conceito de “folclore nascente” de Arnold Van Gennep³⁵, proporcionando ao samba urbano ocupar a posição de “fato folclórico” brasileiro. Assim, a “desnacionalização” do samba seria a perda de “nosso” fato folclórico, ou seja, de parte da “essência nacional” que nos distinguiria enquanto povo brasileiro. O crescente número de composições “híbridas” do samba, no decorrer dos anos 1950 e início dos 1960, foi provocativo aos folcloristas que passavam a defender a preservação das características do samba com mais frequência. Cada vez mais eram consagrados por esta tradição os sambistas da “Época de Ouro” da música popular (geração de Noel Rosa, Araci de Almeida, Francisco Alves...), especialmente pela Revista de Música Popular, de Lúcio Rangel, que elegeu um panteão de músicos como referência contra a “desnacionalização do samba³⁶” provocada pelas “influências estrangeiras”. Em 1962 (ano da consagração internacional da bossa nova no *Carnegie Hall*), os folcloristas urbanos³⁷ realizaram o Congresso Nacional do Samba³⁸, procurando definir maneiras para “controlar” a “evolução do samba” em meio às “ameaças estrangeiras”.

I Congresso Brasileiro de Folclore, 1959, p.77.

³⁵ VILHENA, Op. Cit.

³⁶ CF. 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.

³⁷ Utilizo o termo para referir-me a geração de folcloristas dos anos 1950 que redefiniu o lugar onde estaria a “essência” do povo, agora também na cidade (fato que possibilitou o samba como música nacional). É válido conferir a Dissertação de Mestrado de Maria Clara Wasserman da UFPR sobre a Revista de Música Popular, que foi um grande veículo neste processo de “urbanização” do folclore, bem como, da definição do samba como música nacional. CF. WASSERMAN, Op.cit.

³⁸ Realizado no Rio de Janeiro entre 28 de Novembro e 02 de Dezembro, este Congresso promovido pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, onde foi publicada a Carta do Samba – documento que visava a preservar as características peculiares ao samba, reforçando seu caráter tradicional num momento onde se produziam no Brasil muitas canções caracterizadas pelas “influências estrangeiras”.

Édison Carneiro redigiu a *Carta do Samba*, documento oficial do Congresso publicado no dia 2 de Dezembro (que passava então a ser declarado o Dia Nacional do Samba) num esforço pela monumentalização³⁹ do gênero (inclusive elegendo as Escolas de Samba como lugar de pureza do Samba), dizendo ter redigido a “média das opiniões dos congressistas”; que eram folcloristas (como o próprio Édison Carneiro), diversos sambistas consagrados (Pixinguinha, Donga...) e estudiosos de música popular, dentre os quais, Jota Efegê, Sérgio Cabral, Haroldo Costa, Almirante e José Ramos Tinhorão; constituintes de uma comunidade argumentativa⁴⁰. A Carta era considerada por seu redator como “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 progresso⁴¹”, pois “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**”⁴² (Grifo Nosso). Ele prossegue sugerindo que seja “aconselhável que tanto o compositor como o intérprete jamais se esqueçam de que o samba-chôro e o samba-bolero, por exemplo, devem ser, respectivamente, mais samba do que choro, mais samba do que bolero. 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”⁴³. Seria então necessário preservar o samba; um distintivo da nacionalidade, um “fato folclórico” brasileiro; em seu progresso. Ao falar sobre o Congresso, afirmava que[...] valeu por uma tomada de consciência” sendo aceita “**a evolução normal do samba** como expressão das alegrias e das tristezas populares” de modo que se pretendia “criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como **reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes**”; contudo, reconheciam-se “os perigos” que cercavam “essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los”⁴⁴ (Grifo Nosso).

Podemos notar que tanto o discurso folclorista quanto o de João Paulo consideram a existência de um processo de “evolução do samba”. Quanto às influências estrangeiras, João Paulo é mais flexível por admitir a existência de “influências positivas”, no caso do arranjo e

³⁹ Foi proposta a criação do Palácio do Samba, do citado Dia do Samba; foram criadas uma série de regras para a composição de samba, houve a definição das Escolas de Samba como o local de “pureza” e *canonizaram* a síncope específica do samba como a característica que jamais poderia ser “violada” em uma composição “híbrida”.

⁴⁰ Cf. POCOCCO, J.G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo, EDUSP. 2003

⁴¹ *Carta do Samba*, 1960, p. 3

⁴² *Carta do Samba*, loc. cit.

⁴³ *Carta do Samba*, p.8

⁴⁴ *Carta do Samba*, loc. cit.

da concepção. Em relação à tradição, os folcloristas defendiam uma “Época de Ouro” da música popular, que deveria ser eternizada na história de “nossa música” baseada nos sambistas dos anos 1930 e 1940, e no caso do Congresso, imortalizavam o samba das Escolas de Samba como lugar de pureza (estavam presentes distintas tradições do samba que coincidiam em alguns integrantes). No posicionamento de João Paulo, era evocado o “respeito” aos antigos membros da música popular, que em meio às localizações cronológicas apresentadas pelo autor, integravam geralmente o samba-canção, na maior parte membros da “Época de Ouro”. Estes compositores deveriam também ser eternizados “povoando a nossa música popular” e “unidos por um espírito único” com os integrantes do *samba moderno*. Este conceito, pelo que parece ter sido indicado nos trechos analisados, fora desenvolvido para fazer o elo entre a “nossa” geração musical que deveria ser eternizada e os novos músicos que seriam provenientes dela, mas que elevariam nossa música com a parte “positiva” das “influências estrangeiras”, ou seja, o modo de apresentação e arranjo. Ambas as gerações seriam unidas pelo mesmo espírito.

Contudo, se analisarmos agora trechos em que o João Paulo “situava geograficamente” a música popular das Américas, veremos que ele definiu como gêneros do Brasil “samba, baião, canção, modinha, etc.”⁴⁵. E prosseguiu dizendo que “Podemos ver que neste espaço existem uma infinidade de músicas diferentes que exprimem a arte de seu contexto ambiental [...] Todos êstes tipos de música são arte pura e representam o patrimônio artístico não só do povo a que pertencem, mas também da música em geral”⁴⁶. A música é compreendida numa concepção de arte como patrimônio universal. Assim, uma concepção cosmopolita, no sentido de aproveitar as “boas influências estrangeiras” seria positiva para a “nossa música popular”, para elevá-la a um nível universal (talvez este fato explicasse o elogio do reconhecimento no exterior a certos músicos brasileiros). Em outro artigo o autor fez uma “geografia” da música no Brasil, e afirmava que esta “ocasiona tipos de melodias diferentes, sendo todas elas de âmbito popular”⁴⁷. E prosseguia:

[...] teríamos no nordeste brasileiro o ritmo compassado e repetido do baião, retratando fielmente a arte musicada, da gente poética do nosso nordeste. No Leste, portanto aqui no Rio de Janeiro, o ritmo popular que impera é o do samba, e samba de morro, com todos requebrados e bomboleados do malandro. Já no Sul a música popular é a rancheira, ou a modinha do gaúcho, contando em geral suas aventuras, seus amores, seus costumes etc.⁴⁸.

⁴⁵ GOMES, *O Metropolitano*, nº10, 1959.

⁴⁶ GOMES, *Ibidem*.

⁴⁷ GOMES, *O Metropolitano*, nº3, 1959.

⁴⁸ GOMES, *Ibidem*.

Estes foram definidos como os “tipos padrão de música popular brasileira” que teriam subdivisões “como no caso do samba” em “samba-canção”, “samba-duro”, “samba-balada”, “samba-rancho” e “diversos outros tipos”, e estas subdivisões seriam “ocasionadas pela necessidade comercial”, que poderiam gerar tanto o “benefício artístico”, quanto a “deturpação musical⁴⁹”. O samba não fora considerado o único tipo de música popular, e o “samba de morro” fora exaltado (aproximando-se da Carta do Samba). Outra consonância com o discurso folclorista é a idéia de que a música pode expressar os sentimentos populares, “os modos de pensar, sentir e agir”, como no caso do fato folclórico. Porém ao falar da música nacional que estaria em evolução, chegando ao *samba moderno*, o autor usava como base o samba-canção (especialmente do Rio de Janeiro, o “Leste”) e não foi à modinha do gaúcho. A tradição escolhida era a de Noel Rosa, Araci de Almeida, Francisco Alves, é a “Época de Ouro”.

Alguns acordes

Pensar um lugar para o Brasil no futuro era, talvez, a questão mais importante para os intelectuais brasileiros nas décadas de 1950 e 1960. Definir o que era nacional, encontrar caminhos e tomar medidas para preservá-lo, pensar as relações entre o “nacional” e o “estrangeiro”, pensar a tradição e o novo, todas estas questões passavam tanto por intelectuais folcloristas, quanto por intelectuais de postura mais cosmopolita. João Paulo dos Santos Gomes ao desenvolver o conceito de *Samba Moderno*, enfrentou este desafio e encarou suas dificuldades. Conviveu com duas formas de pensar o tempo: uma evolução da música popular, e um vínculo dos “novos músicos” à antiga tradição de músicos populares, a “Época de Ouro”. Era necessário evoluir sem que a tradição perdesse o lugar na eternidade. O discurso acumulava elementos cosmopolitas, bem como, muitas afirmações dos folcloristas. Esses também encontravam as duas formas de tempo utilizadas por João Paulo, e utilizavam-na passando por outros lugares, dentre os quais, uma operação complexa em defesa do samba que visava a sua monumentalização. A definição do “popular” era de grande relevância naquele momento em que se pensava o nacional, e a música foi um instrumento bastante utilizado por muitos intelectuais. O conceito de *samba moderno* tornou-se um *lance*⁵⁰, na medida em que proporcionou aos leitores de *O Metropolitano* refletir sobre a difícil operação

⁴⁹ GOMES, Ibidem.

⁵⁰ Cf. POCOCK, J.G. A. *Linguagens do ideário político*. São Paulo, EDUSP. 2003.

de conciliar a tradição com um futuro transformador das identidades.