n. 55, p. 297-323, 2026

DIMENSÕES
Revista de História da Ufes

Autenticidade e inovação da "voz do morro": as bem escritas linhas da Carta do Samba (1962)

Authenticity and innovation of the true brazilian music: the well-written lines of Carta do Samba (1962)

Wilton Carlos Lima Silva[1]

Resumo: Em finais de 1962, no Rio de Janeiro, realizou-se o I Congresso Nacional do Samba, evento que a partir da presença de artistas, estudiosos e lideranças ligadas à música popular buscava discutir de que maneira o samba, o ritmo urbano, popular e de origem africana, que se tornara um símbolo nacional, deveria ter defendida sua "tradição" frente aos interesses e transformações da sociedade brasileira os quais agenciavam sua "modernização". Os debates realizados em tal evento culminaram com a edição de um documento, a "Carta do Samba", que elencava iniciativas que foram deliberadas e propostas por representantes do Estado e de diversos setores da sociedade civil, visando "coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso." O documento problematiza o gênero musical enquanto manifestação cultural popular e símbolo de identidade nacional, mas também enquanto objeto de consumo e discute de que maneira a questão mercadológica poderia afetar sua transformação ou "evolução". Uma releitura do documento, mais de cinquenta anos depois, permite mapear algumas das tensões e propostas que se fizeram presentes em sua redação e identificar as bases e os limites das ideias apresentadas.

Palavras-chave: Carta do Samba, Carnaval, Escola de samba, Edison Carneiro, Industria Cultural.

Abstract: At the end of 1962, in Rio de Janeiro, the 1st National Samba Congress was held, an event that, with the presence of artists, scholars and leaders linked to popular music, sought to discuss how samba, the urban music, popular and of African origin and which had become a national symbol should have defended its "tradition" in the face of the interests and transformations of Brazilian society and which were responsible for its "modernization" or "degeneration". The debates held at this event culminated in the publication of a document, the "Carta do Samba", which listed initiatives

1 Doutor em História, pela Unesp, Campus de Assis, Professor Titular no Departamento de História da Unesp, Campus de Assis. ORCID ID http://orcid.org/0000-0002-1507-8017. E-mail: wilton.silva@unesp.br .

that were deliberated and proposed by representatives of the State and various sectors of civil society, aiming to "coordinate practical and easily implemented measures to preserve the traditional characteristics of samba without, however, denying or taking away its spontaneity and prospects for progress." The document problematizes the musical genre as a popular cultural manifestation and symbol of national identity, but also as an object of consumption and discusses how marketing issues could affect its transformation or "evolution". A re-reading of the document, more than fifty years old, allows us to map some of the tensions and proposals that were present in its writing and identify the bases and limits of the ideas presented.

Keywords: Carta do Samba, Carnival, Samba school, Edison Carneiro, Cultural Industry.

"Eu sou o samba
A voz do morro, sou eu mesmo sim Senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros

Eu sou o Samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem leva a alegria
Para milhões de corações brasileiro..."

(Zé Kéti, *A voz do morro*, 1955)

A voz do morro, o clássico de Zé Keti, gravado em 1955 por Jorge Goulart, com um arranjo orquestral impactante de Radamés Gnatalli[2], fez parte da trilha sonora do filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. A música fora lançada alguns meses antes de sua gravação

2 "No selo do disco 17197, o crédito para o acompanhamento da gravação histórica do samba de Zé Kéti – Vero e Sua Orquestra – traz o pseudônimo que o maestro Radamés Gnattali usava para os trabalhos que fazia com sambas, choros e outros gêneros populares. Codinome que Radamés bolou a partir do nome de sua esposa, a pianista Vera Bieri, e que retrata um tempo em que música popular não era ambiente para a gente da música de concerto." (MALTA, 2021) O registro sonoro, mantido pelo site Discografia Brasileira, do Instituto Moreira Sales está disponível neste link: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/94411/a-voz-do-morro Visitado em 03/11/2023.

comercial na quadra da pequena escola de samba União de Vaz Lobo, localizada no pé do Morro do Juramento, na zona norte do Rio de Janeiro, em um período de ruptura do compositor com a Portela.

É identificada por alguns como um manifesto nacionalista em um contexto cultural que se fazia cada vez mais dominado pelos referenciais norte-americanos, e afirma de forma autorreferente e explícita algumas das marcas do gênero musical desde suas origens: a sua dimensão popular, a luta pela aceitação social, sua nobreza à brasileira te, ainda, a sua procedência carioca.

A identidade do gênero e as tensões decorrentes dela já se faziam presentes em décadas anteriores, quando, por exemplo, no início dos anos de 1930 ocorreram dois fatos bastante importantes na história do samba, o primeiro desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro, em 1932[3], e a publicação de um livro com um tema original, S*amba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, de Orestes Barbosa (1893-1966), pela Livraria Educadora em 1933.

Sobre o carnaval de 1932 Alencar (1965, p. 193) afirma:

> "Perto de cento e cinqüenta composições carnavalescas apareceram nesse ano, o primeiro carnaval oficializado. (...) A oficialização foi sempre motivo de discussão. Alegam muitos que a intervenção oficial tiraria parte da espontaneidade da festa. De

3 No espaço urbano carioca nas décadas iniciais do século XX identificavam-se duas manifestações populares no interior do carnaval, os ranchos carnavalescos e as escolas de samba. Sendo que os ranchos reuniam grupos sociais diversos, vindo dos subúrbios se apresentavam com músicas próprias e recebiam seguidos elogios da imprensa por sua música, dança e apresentações. A cada ano apresentavam-se com um tema específico, que era articulado a partir de um enredo, com música e coreografias ensaiadas ao longo de todo o ano. (GONÇALVES, 2003 e 2007) Mas com o tempo "o rancho, de base pequeno-burguesa, sustentado pelo comércio, entrava em decadência. A base social da escola, proletária, e mesmo plebeia, e o ritmo vigoroso do samba, que ditou a substituição da orquestra convencional do rancho por instrumentos de percussão, fizeram toda a diferença" (CARNEIRO, 1982, p. 87).

fato há procedência em algumas das restrições. A parte crítica das composições e dos préstitos recebeu rude golpe. Subvencionado ou premiando, o governo é poupado nas sátiras, que sempre foram um dos ângulos pitorescos do carnaval carioca. A intromissão se verifica até na obrigação imposta às escolas de samba de apresentarem seus desfiles à base de enredos histórico-nacionais, de terem alas de índios, de baianas, etc. Mas não se pode negar, por outro lado, o prestígio que o poder público deu ao carnaval, instituindo bailes oficiais, fazendo a propaganda, inclusive no estrangeiro., imprimindo-lhe fôrça turística, ornamentando a cidade, auxiliando, premiando e estimulando entidades particulares, etc. Bom seria que tudo isso fosse feito, sem a menor coação à crítica livre. Mas seria esperar muito. De subvencionadores e subvencionados."

Se o gênero musical ainda despertava preconceitos sociais e culturais na população, sendo alvo, em décadas anteriores, de processos de repressão policial e de estigmatização racial, social e cultural enquanto "ritmo de negros", "som do morro" e "vozes do samba, do espanto e da superstição", a oficialização do desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro foi saudada de forma bastante particular pela imprensa da época, que convocava a população para assistir ao evento na Praça Onze, no qual seria possível observar sons "formidáveis" que surgiriam de instrumentos "bárbaros", "prodigiosos" e "mal conhecidos", formando o "espetáculo mais estranho deste ano", como se as agremiações e seus membros fossem "de outro mundo e não da mesma cidade". (CABRAL, 1978, p. IX)

Por sua vez, Orestes Barbosa foi o jornalista que durante a década de 1920, com publicações nos jornais *A Manhã, A Notícia* e *Crítica,* tornou-se reconhecido como um dos mais importante cronista da cidade do Rio de Janeiro[4], tanto que em 1932 foi jurado do primeiro concurso

4 O jornalista, escritor, cronista e compositor desde sua experiência no jornalismo policial convivia com boêmios, sambistas, seresteiros e marginais, sendo que um de seus primeiros livros, *Na prisão* (1922), apresentava um relato de histórias e experiências dos presos da casa de Detenção – onde foi preso duas vezes, condenado por

das Escolas de Samba na Praça Onze, e publicava o livro como desdobramento de material acumulado a partir de publicações suas na coluna *Rádio*, do jornal *A Hora*, e no jornal *Avante!*, desde meados de 1933, em que promoveu intensa divulgação da música popular e entrevistou cantores, compositores e sambistas (como Wilson Batista, Cartola, da Estação Primeira de Mangueira, e Baiaco, do Estácio de Sá).

No prefácio, assinado por Martins Castello[5] (1906-1970) aponta-se a relação umbilical entre o samba e a capital carioca e afirma que o livro seria uma "obra definitiva", escrita por um "repórter da cidade" e que se tornou um dos criadores do samba urbano, capaz de incorporar as nuanças dos contrastes entre o morro e a cidade, em uma demonstração de apreço pelo gênero, mas também pelo lugar:

> "Nem a magnificência da sua natureza, nem o esplendor das suas avenidas, nem a febre do seu progresso ultrapassam, no Rio, este patrimônio que é o genuíno sentimento carioca palpitando no samba. Cidade líder do Brasil, se a nossa metrópole não possui autonomia política, tem ao menos o direito de dizer, pela pena de um dos seus grandes cronistas, que é a legítima dona do pandeiro e do tamborim. O samba vai começar..." (BARBOSA, 1978, p. 10)

Em edição de 1978, editada pelo MEC/FUNARTE, a apresentação do livro é de Ary Vasconcelos, que o saúda mas também delimita sua real importância, identificando o livro como um volume dedicado

injúria – caracterizado por um estilo que adotava a língua falada e uma estrutura de parágrafos de uma só frase, com o resultado de fala coloquial, que se tornou sua marca registrada. Em outro livro, *Ban-ban-ban!* (1923), narra o mundo dos morros e favelas, dos bordéis e da macumba – oferecendo inclusive, como anexo, um glossário de gírias cariocas da época. Juntamente com Francisco Guimarães (1875/1880?-1946), o Vagalume, jornalista negro que lançou no *Jornal do Brasil* a primeira coluna a retratar o carnaval no pais e que escreveu a obra pioneira *Na roda do samba* (1933), inaugura uma historiografia sobre o gênero musical.

5 José Ribamar Martins Castello Branco, repórter político do jornal O Globo.

à "música popular carioca", que não seria nem "a obra definitiva sobre o samba" e nem "um estudo sobre a melodia carioca", mas "uma sucessão de pensamentos, conceitos, impressões, anedotas, flagrantes, colocações, pontos de vista", mas que apesar de fragmentário é ainda "indispensável por fornecer informações preciosas sobre os nomes que dominavam, então, no rádio e no disco", como "Francisco Alves, Mario Reis, Araci Cortes, Noel Rosa, Jesi Barbosa, Carmem Miranda, Pixinguinha, Sílvio Caldas, Ismael Silva, Zé com Fome (mais tarde, Zé da Zilda), Nonô, Custódio Mesquita, Ary Barroso, etc." e que fixa um momento da música e da cidade do Rio de Janeiro. (BARBOSA, 1978, p. 5)

Essa "topofilia" em relação à capital carioca é uma característica recorrente nos trabalhos que se dedicam ao gênero musical, particularmente na extensa bibliografia sobre o samba e sua vertente carioca, e que vai culminar na sua coroação como a "música popular brasileira".

Garcia (2017, p. 70) aponta que a consagração do samba carioca como o gênero que simboliza e sintetiza a música popular brasileira se inicia com a

> "escrita memorialística, nos anos 1930 – *Na Roda de Samba*, de Francisco Guimarães; *Samba*: *sua história*, *seus poetas*, *seus músicos e seus cantores*, de Orestes Barbosa –, segue, na mesma década, com *O Brasil Sonoro*, de Mariza Lira; passa pela *Revista da Música Popular*, editada por Lúcio Rangel, e pelos programas radiofônicos de Almirante, nos anos 1950; e culmina, na década de 1960, com uma nova safra de obras em torno do tema, como *Sambista e Chorões*, de Lúcio Rangel, *Música Popular, um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão, *Panorama da Música Popular Brasileira*, de Ary Vasconcelos e *No tempo de Noel*, de Almirante. Data também da década de 1960 a criação do Museu da Imagem e do Som (MIS), primeira instituição pública, vinculada ao estado da Guanabara, dedicada à *museificação* do passado musical carioca. Nos anos 1970, durante a ditadura militar, caberia à Fundação Nacional de Arte, especificamente ao Departamento de Música Popular e

aos projetos implementados por Hermínio Bello de Carvalho, a coroação do samba carioca como patrimônio da cultura nacional."[6]

É no interior deste processo, no início da década de 1960, quando o Brasil era governado por João Goulart e tinha como titular do Ministério da Educação e Cultura o antropólogo Darcy Ribeiro, o mesmo personagem que em 1984, como vice-governador do Rio de Janeiro no mandato de Leonel Brizola, vai idealizar e inaugurar a "Passarela do Samba", e que em 1987 recebeu oficialmente o seu nome e ficou popularmente conhecida como "sambódromo" (neologismo por ele inventado)[7], que ocorrerá um evento sempre referenciado

Naquele ano foi publicado um documento, a Carta do Samba, pelo Ministério da Educação, durante o governo João Goulart, no qual o titular da pasta era o antropólogo Darcy Ribeiro, como parte da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro[8], criada em 1958, no governo de

6 Por outro lado, essa a dimensão geográfica do gênero musical colocou em paralelo a questão das escolas de samba e fomentou um debate crescente. As discussões sobre a pureza, a autenticidade e a tradição no mundo do samba era assunto recorrente na imprensa carioca, que sempre manteve uma relação próxima com os desfiles durante a cobertura do carnaval na cidade, inclusive patrocinado diversos eventos, mas na década de 1960 o debate se acirra a partir do lançamento do livro *História do Carnaval Carioca* (1958), de Eneida de Moraes, e *Escolas de Samba em desfile, vida paixão e sorte* (1969) de Hiram Araújo e Amaury Jório (ligado a CBES), As Escolas de Samba - o que, quem, onde, como, quando e porque (1974), de Sérgio Cabral, e ainda, *Escola de Samba, Árvore que Esqueceu a Raiz* (1978), de Candeia e Isnard Araújo, demonstrando a amplitude do debate.

7 Uma das obras mais conhecidas de Darcy Ribeiro (1922-1997), que inclusive deu origem a um primoroso documentário com dez episódios, de 2000, com direção de Isa Grinspum Ferraz e a luxuosa narração de Chico Buarque e a participação de inúmeros artistas, intelectuais e militantes de causas sociais e ambientais, é *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995).

8 Segundo à contracapa do livreto, o Conselho Nacional de Folclore era presidida pelo Ministro da Educação (Darcy Ribeiro), e tinha como membros Renato Almeida (1895-1981), Luis da Câmara Cascudo (1898-1986), Théo Brandão (1907-1981), Guilherme Santos Neves (1906-1989), Joaquim Ribeiro (1907-1964), Manuel Die-

Juscelino Kubitschek, e durou até 1979.[9]

As questões que se colocam é quais os objetivos de tal documento e em que contexto este se insere para ser publicado naquele momento. Edison Carneiro (1912-1972)[10], que ocupava o cargo de Diretor Executivo do Conselho Nacional do Folclore, afirma em um preâmbulo que a carta "representa um esfôrço (sic) por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso." (MEC, 1962, p. 3)

Surgida como um documento oficial do I Congresso Nacional do Samba, realizado entre 28 de novembro e 2 de dezembro de 1962, na Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara, atual Câmara Municipal do Rio de Janeiro, que contou com a presença de artistas, estudiosos e lideranças ligadas à música popular, como Pixinguinha, Ari Barro-

gues Júnior (1912-1991), Oneyda Alvarenga (1911-1984), Rossini Tavares de Lima (1915-1987), José Loureiro Fernandes (1903-1977), Oswaldo Rodrigues Cabral (1903-1978) e Edison Carneiro (1912-1972) que fez a redação do texto daquela publicação). A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi criada pelo Decreto n. 43.178, de 5 de fevereiro de 1958, no governo de Juscelino Kubitschek, sofreu repressão e desestímulo durante a ditadura civil-militar e é extinta em 1979. (Vide Almeida, 1967; Vilhena, 1997 e Oliveira, 2011) Seus objetivos eram "promover registros, pesquisas e levantamentos, cursos de formação e de especialização, exposições, publicações, festivais", "proteger o patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares", organizar museus, bibliotecas, filmotecas, fonotecas e centros de documentação", "manter intercâmbio com entidades congêneres" e, ainda, "divulgar o folclore do Brasil". (MEC, 1962, contracapa)

9 A Carta do samba é um documento já bastante conhecido por pesquisadores que se dedicam aos estudos sobre música popular e a identificam como reflexo de um longo movimento que buscava afirmar o gênero como representante musical da nação. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000) Os trabalhos de Sandroni (2001), Wasserman (2002) e Fenerick (2005) abordam ações que se relacionam a tal movimento em período que antecede o documento.

10 Intelectual comunista, jornalista e um dos pioneiros nos estudos etnográficos e históricos sobre a religiosidade e as práticas culturais de matriz africana no Brasil, assim como sobre folclore e cultura popular.

so, Donga, Aracy de Almeida, Paulo Tapajós, Haroldo Costa, Marilia Batista, Almirante, Jota Efegê, José Ramos Tinhorão, Sergio Cabral, Paulo Lamarão (presidente da extinta Confederação Brasileira das Escolas de Samba - CBES), Servan Heitor de Carvalho (Presidente da extinta Associação Brasileira das Escolas de Samba - ABES), o maestro José Siqueira (presidente da Ordem dos Músicos), entre outros, era um sintoma das tensões entre a defesa de uma tradição e os desejos de modernização do samba e do carnaval carioca.

O documento representa uma resposta a uma ameaça de descaracterização do samba e do carnaval, a partir do embate entre a tradição e a modernização, que transformava o gênero musical e a festa do carnaval através de demandas comerciais que se apresentavam nas mudanças das coreografias e da música para ampliar a dimensão performativa e espetacular.[11]

No mesmo período as escolas de samba também sofrem grandes mudanças, ao deixar de ser uma instituição cultural da população negra marginalizada para se tornar o principal símbolo do carnaval no país, inclusive incorporando cada vez um maior contingente de indivíduos de classe média e assistir uma crescente influência de colaboradores com

11 A década de 1960 já havia assistido um debate entre Renato Almeida e Edison Carneiro, ambos folcloristas, sobre o enquadramento das escolas de samba como manifestações folclóricas, em um contraste no qual o primeiro afirmava que a formalização dos desfiles, sua institucionalização e a regulamentação dos concursos distanciava tal manifestação da espontaneidade e da integração orgânica que caracterizariam o folclore, enquanto o segundo, mesmo reconhecendo suas particularidades e criticando as distorções, enfatizava que mais do que uma expressão folclórica descaracterizada ou corrompida era, inquestionavelmente, uma expressão comunitária, popular e dinâmica. (VILHENA, 1997) No ano de 1962, no qual nasce a Carta do samba, inicia-se a cobrança de ingressos para assistirem os desfiles das escolas de samba, um sinal claro do processo de mercantilização do carnaval, e um incidente chamou especial atenção naquele ano, quando Ismael Silva, um dos sambistas que criou a Deixa Falar, considerada a primeira escola de samba do Brasil, em 1928, foi barrado no acesso aos desfiles por não ter dinheiro para comprar o tíquete.

formação artística de natureza acadêmica em relação às fantasias, adereços e carros alegóricos, que ampliavam a sofisticação estética, maximizavam o impacto visual, incorporando a visão cenográfica, coreográfica e cromática, e fundamentavam uma crescente profissionalização da festa.[12]

Um exemplo claro de tal transformação das escolas de samba pode ser reconhecida na trajetória da Acadêmicos do Salgueiro, criada em 1953, e que em 1958 rompe com a tradição das agremiações que apresentam enredos sobre políticos e militares da história nacional e traz o tema, "Viagem pitoresca e histórica ao Brasil", baseado na obra do pintor francês Jean-Baptiste Debret, que foi elaborado pelos figurinistas Dirceu e Marie Louise Nery, e no ano seguinte, 1960, apresentou um enredo sobre um personagem marginalizado, Zumbi dos Palmares, com criação de Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Nilton Sá, oriundos do teatro. (SANTOS, 2006; GUIMARÃES, 1992 e 2006)

Como afirma Santos (2006, p. 45):

> "A chegada do casal Nery ao Salgueiro e a posterior incorporação do desenhista e aderecista Nilton Sá, além de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, deram àquela escola de samba a possibilidade de realizar a 'revolução espetacular' que marca sobremaneira sua trajetória no carnaval dos anos sessenta."

12 O próprio Edison Carneiro, em 1956 e 1957, já identificava as escolas de samba como uma associação voltada para a participação popular no carnaval, frisando a centralidade da questão espacial no contraste entre os subúrbio e os morros, identificando em ambos a presença da música popular urbana, do samba de roda trazido da Bahia e dos ranchos de Reis, embora aponte que "nas escolas se produz a música não folclórica com influência do rádio e das melodias estrangeiras" e , mas reforça também "o retorno à modinha e aos gêneros anteriores" Nas suas palavras, "seguem as exigências da hora, mas também realizam o samba-cantado e dançado à maneira antiga, como o partido alto". (CARNEIRO, 2008, p. 79).

Por sua vez, o próprio Pamplona afirma a dificuldade que enfrentou, ao apresentar o enredo e os esboços para 1960, em convencer os membros do Salgueiro sobre a importância de referenciar Zumbi dos Palmares ao invés de "grandes vultos":

> "Difícil foi encontrar alas que aceitassem figurinos de indumentárias africanas: 'Pô, cara, este risco é muito feio. Meu Carnaval não é só desfile. Com chapéu de arminho, capa, espada, vestido de nobre, bacana, o pessoal me respeita, aí chego na Saens Peña e todo mundo diz: Puxa crioulo, tu tá bacana paca! Segunda e terça, quando o risco é bacana mesmo, vou pra Madureira pra sacanear aqueles suburbanos metidos à besta.' (...) Expliquei a importância da luta dos quilombos pela liberdade ainda não definitivamente conquistada, o quanto a luta social no Brasil devia aos negros, que a roupa negra era linda e não havia sido usada por nenhuma escola, que as fotos iriam sair em todos os jornais e revistas, o que definitivamente aconteceu, e muito mais blá-blá-blá... Como último apelo, reuni as alas e pedi voluntariado. O Marrom, chefe da ala dos 'Importantes', que disputava com a ala dos 'Lordes' a condição de ala mais rica do Salgueiro, topou a parada. Atrás dele, ou por causa dele, outras alas também importantes se apresentaram. Estava salvo o enredo." (PAMPLONA, 2013, p. 58-59)

Essa mudança é narrada por Cabral (1978, p. X-XI) como se as escolas tivessem sido invadidas, "tomadas de assalto", pelas classes médias:

> "Figurinistas famosos encontraram nelas um novo campo de trabalho e de experiências profissionais. Participantes dos desfiles de fantasias de luxo do baile do Teatro Municipal passaram a misturar-se com os sambistas, numa promiscuidade que só fez atrapalhar a beleza da apresentação das escolas de samba. Os jornais, revistas e emissoras de rádio e televisão abriram seus espaços para o acontecimento – e a passarela era bem maior. Um prato cheio para todas as vaidades."

Inclusive como reação a tal processo, em meados da década de 1970, Candeia, que era membro importante da Portela, fundou a Qui-

lombo, Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba, com o objetivo de valorizar a "arte popular, banida das escolas de samba". E realizando desfiles alternativos, fora do carnaval oficial, e com sambas-enredos (assinados por Luiz Carlos Vila, Nei Lopes, Wilson Moreira, Zé Luis do Império, entre outros) com claro viés político. (LOPES, 2021, p. 233)

Edison Carneiro, no referido preambulo da Carta, aponta que o I Congresso do Samba ao mesmo tempo em que reconhece a evolução do samba, como expressão de alegrias e tristezas populares, deseja vincular tais transformações as transformações do cotidiano e no ritmo dos costumes populares, sem concessões às ameaças de perda da autenticidade.

A publicação apresenta ainda uma descrição minuciosa do evento realizado entre novembro e dezembro de 1962, identificando sua base institucional[13], sua estrutura de funcionamento[14] e os membros de suas comissões e subcomissões.

Há um consenso entre os participantes do evento de que havia uma tensão crescente entre tradição e modernização do gênero musical (e da festa do carnaval), de modo tal que buscava-se a manutenção da autenticidade frente às inovações, sem abdicar da perspectiva do samba como herança cultural da ancestralidade africana, com a necessária utilização de instrumentos de percussão e cordas que se vinculavam às

13 Com participação da Confederação Brasileira das Escolas de Samba, CBES, da Associação Brasileira de Escolas de Samba, ABES, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Conselho Nacional de Cultura e da Ordem dos Músicos do Brasil. (MEC, 1962, p. 5)

14 Eram seis comissões, sendo a primeira delas dividia em cinco sub-comissões: 1) Preservação das características tradicionais do samba: a) aspectos positivos e negativos da comercialização, b) instrumentação e orquestração, c) autenticidade, estilização e adaptação, d) documentação, e e) escola de samba; 2) Coreografia; 3) Possibilidade de fusão das organizações de escolas (ABES e CBES) num organismo único; 4) Proteção aos direitos de autor; e 5) Criação do Palácio do Samba. (MEC, 1962, p. 5)

origens do gênero, assim como as formas de dança e a manutenção do patrimônio cultural da ala das baianas e do casal de mestre-sala e porta--bandeira nas escolas de samba.

As disputas entre autenticidade e inovação no universo do samba não só não é recente como se mantém até a atualidade[15], derivando das questões culturais e raciais, assim como institucionais e comerciais que as populações envolvidas, a indústria cultural – particularmente no turismo e na mídia - e a ação de agentes culturais e de órgãos e instituições governamentais.[16]

A "Carta do Samba" foi o resultado de debates, sugestões e recomendações apresentadas por um grupo formado por compositores, intérpretes, sambistas, estudiosos e agentes culturais, apontando caminhos que assegurassem a manutenção da tradição e não impedissem as inovações derivadas das transformações das comunidades e populações envolvidas ("que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes"), ao mesmo tempo que

15 "Há mais de cinqüenta anos se fala na decadência do carnaval carioca. E o carnaval continua, variando de aspectos, mudando roupagens, mas com a mesma animação que o fêz famoso em todo o mundo. Houve tempo em que essa animação era medida pela presença alegre do povo na Avenida Rio Branco, como antes o fora na rua do Ouvidor. Era um carnaval centralizado. Hoje, além de outra grande artéria – a Avenida Presidente Vargas – o carnaval se espraia pelos subúrbios, pelos bairros, com suas festas de rua e de salão. Descentraliza-se." (ALENCAR, 1965, p. 477)

16 "Aos poucos, o samba foi perdendo sua rusticidade e passou por um processo de refinamento e intelectualização. Alvo de preconceitos de intelectuais e setores da classe média em décadas anteriores, foi se transformando, gradativamente, de 'símbolo étnico' em 'símbolo nacional'. O discurso dominante nacional-popular marcado pelas ideias de identidade cultural brasileira, brasilidade, nacionalidade etc., chega, por inúmeras mediações, ao mundo da música popular. O comentário de Ary Barroso sobre o momento em que compôs *Aquarela do Brasil*, exemplo maior do samba exaltação, é revelador: 'fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra'. É como se o compositor popular também atingisse o que Mário de Andrade definiu como o último estágio da formação do músico nacionalista; "a fase da *inconsciência nacional*". (ZAN, 2001, p. 110-111)

minimizar as influências externas identificadas como ameaçadoras.[17]

A questão é como, efetivamente, mensurar "pureza" e "autenticidade" assim como dificultar ou impedir "desvirtuamentos" e "degenerações" em uma manifestação cultural extremamente ampla e dinâmica, com uma enorme diversidade regional que envolve distintas formas de interação social?[18]

O próprio documento reconhece a dimensão dinâmica e diversificada do gênero:

> "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." (MEC, 1962, p.7)

O samba, música urbana que a partir da década de 1930 passa a ser referenciada como um dos símbolos da cultural nacional, é identificado com origens geográficas distintas, o que estabelece linhagens, enfatiza práticas e enfoca personagens que consolidam uma memória social extensa e movente que tornam imprecisas muitas das definições sobre suas origens, a importância real ou atribuída aos seus personagens, as suas transformações ao longo do tempo, entre outras questões.

---

17 Também pode-se assinalar o contexto intelectual, na década de 1960, em que tanto eram intensos os esforços para caracterizar o samba como representação musical da nação como também a legitimação de quem teria legitimidade para falar sobre o gênero, pois o movimento folclorista, em meio às redefinições de alguns de seus conceitos fundamentais, era duramente questionado quanto as suas pretensões e abordagens pelos cientistas sociais (vide, p. ex., FERNANDES, 1978).

18 É a plasticidade e a permeabilidade do gênero que permitiu a existência de variados desdobramentos no interior do gênero musical ao longo do tempo, como samba-canção, samba-enredo, samba de quadra, samba de breque, samba funk, bossa nova e samba reggae, entre outros.

A perspectiva adotada pela Carta do Samba tinha clara confluência com a dimensão colecionista e patrimonialista do movimento folclorista, que entedia o "fato folclórico" como as "maneiras de pensar sentir e agir de um povo" que eram preservadas pela tradição popular e pela imitação, ao mesmo tempo que, para dar conta de um fenômeno cultural urbano como o samba, incorporava a ideia de "folclore nascente" que era legitimado enquanto herança ancestral africana[19], além da defesa, enquanto urgentes e necessários, de diversos processos de intervenção e regulamentação tanto pelo Estado como por instituições diversas, como a Ordem dos Músicos.

A diversidade do gênero era algo totalmente secundário e, efetivamente, carnaval e samba quase são tomados como sinônimos – ou pelo menos siameses - ao longo do texto, como se somente a existência do primeiro fosse capaz de justificar a presença do segundo, quando a lógica faz supor que é a música que precede a dança.[20]

O documento se estrutura a partir de alguns tópicos que identificam questões fundamentais, como mercado fonográfico e os arranjos do gênero, o necessário predomínio da percussão no ritmo em arran-

19 Sobre a separação entre a música folclórica e a música popular, vide Leal (2015) e Moraes (2010).

20 Exceção é um parágrafo que alinha matrizes distintas do gênero, mas que é seguida pela reafirmação da primazia do samba carioca e das escolas de samba: "Em toda parte, a coreografia do samba se caracteriza pelo passo de deslize, de iniciativa individual e, portanto, sem outra regra fixa senão aquela de que é no pé que se *diz*, que se exprime, tudo o que o sambista sente. No tambor de crioula do Maranhão, no tambor do Piauí, no bambelô do Rio Grande do Norte, no samba de roda da Bahia, no samba e no partido alto da Guanabara, no jongo do Estado do Rio e de São Paulo, no batuque e no samba-lenço paulistas, no caxambu fluminense e mineiro, esta é a forma tradicional de expressão coreográfica daquilo que chamamos samba. Também acontecia o mesmo nas formas antigas, em especial, o lundu e o baiano. Excetua-se o côco do Nordeste Oriental, sapateado, que sofreu uma evolução diversa da das (sic) outras espécies. A escola de samba, quer nos ensaios, quer nos desfiles de Carnaval, tem mantido a esta coreografia uma fidelidade que lhe faz honra." (MEC, 1962, p. 11)

jos e orquestrações, que garante ao samba "força, caráter e estatura" ao manter suas origens[21], e a maneira correta de se preservar o samba enredo.

Sobre a questão fonográfica aponta-se o desequilíbrio entre a produção fonográfica de música brasileira e estrangeira no país, em prejuízo do produto nacional, assim como nas empresas de rádio e de televisão que pouco divulgam os artistas e ritmos locais.

Essa relação mercadológica é apontada por Alencar (1965) quando se refere aos compositores carnavalescos na década de 1960, pois estes estão parando de compor porque encontram grandes dificuldades.

> "Gravadoras e até intérpretes não selecionam seus autores. Visando apenas ao sucesso comercial, exigem que as composições sejam *trabalhadas*. Se o compositor por mais famoso e respeitável que o seja não assume formal compromisso de *cavar* a divulgação de sua produção, de levá-la ao rádio, aos clubes, à televisão, etc. não a verá gravada. Não vale a qualidade e nem o nome do compositor =é recomendação. O essencial é que haja quem garanta o *trabalho*. Editores e cantores nada farão se o compositor não arranjar *parceiro* para a caitetuagem. Ou isso, ou nada feito." (ALENCAR, 1965, p. 477-478)

A carta recomendava então que compositores e intérpretes do samba priorizassem gravadoras nacionais ou as estrangeiras que realmente oferecessem a valorização do produto nacional, mesmo que a remuneração não fosse a mesma oferecida pelas outras empresas, e que a Ordem dos Músicos do Brasil pressionasse pela criação de lei que estabelecesse cota mínima de 60% de gravação de artistas e ritmos na-

21 Em tópico sobre adaptações e estilizações de músicas estrangeiras no país é proposto que "o estilizador e o adaptador se mantenham conscientemente próximos aos ritmos fundamentais do samba, preferindo, no caso da adaptação, adaptar outros gêneros ao samba – e não o samba a outros gêneros." (MEC, 1962, p. 10)

cionais[22] pelas gravadoras atuantes no país, e de igual percentual para a divulgação de músicas no rádio e na televisão local.

Quanto ao samba enredo é apresentada uma clara delimitação de suas características e autenticidade, como o "tom apaixonado, lânguido e lamentoso" e a presença de "graça, brejeirice e senso de oportunidade", e cuja conservação, é "um dever realmente patriótico, já que redundará na defesa serena, inteligente e compreensiva, mas vigilante e enérgica" de traço fundamental da nacionalidade:

> "O samba produzido pelas escolas guarda comovedora fidelidade às suas origens. Que o compositor cante sozinho em primeiro lugar; que a escola o aprenda para cantá-lo em coro; que os compositores submetam à aprovação geral, em concurso, as suas produções – são hábitos que se não devem perder, num momento como o atual em que desejamos, preservando as características tradicionais do samba, permitir que se desenvolva em paz, imune às pressões da impaciência real ou fictícia de nossa hora. Recomenda-se que o samba de *enredo* seja simples e direto, fácil e inteligível, sem frases grandíloquas e bombásticas, e não pretenda resumir em palavras, necessariamente e poucas, o que a escola diz nas alegorias, nas fantasias, nas evoluções, em todo o desfile." (MEC, 1962, p. 10)

Há, inclusive, severa recomendação sobre como devem se colocar as escolas de samba, tanto para impedir que suas formas de coreografia sejam substituídas por "formas gastas, estéreis, estagnadas ou pretensiosas, que nada têm a dizer", quanto para manter a tradição, mantendo "intransigentemente, as baianas, o abre-alas, a porta-bandeira e o baliza; que defendam a exclusividade da percussão na bateria; que prestigiem as suas alas masculinas e femininas, ampliando a sua autonomia". (MEC, 1962, p. 12)

22 Essa dimensão legitimamente nacional se daria quando se apresentasse obra "de autor, de inspiração e de ritmo brasileiros, gravada no Brasil por orquestra ou conjunto nacional, de acordo com padrões de orquestração e instrumentação igualmente brasileiros". (MEC, 1962, p. 9)

É apontada ainda a necessidade das escolas de samba integrarem-se ao carnaval carioca para além dos certames dos desfiles, com proposições que apostam em uma contenção do processo de ampliação da manifestação como espetáculo e atração turística: a recusa das escolas em receberem prêmios e classificações (que deveriam ser substituídos por uma distribuição equitativa dos recursos entre as agremiações), que as alegorias deveriam ser de um tamanho que pudessem serem transportadas por duas ou três pessoas (e não por carretas), uma ampliação das pistas dos desfiles para além das avenidas tradicionalmente utilizadas, a apresentação da escola de samba não só no concurso oficial, mas também no bairro em que tem sede, e a junção em uma única entidade a Associação e a Confederação de Escolas de Samba do Rio de Janeiro. (MEC, 1962, p. 12)

A referência aos conflitos e as cisões entre as agremiações, reconhecida por diversos estudos (CABRAL, 1996; VALENÇA, 1996; FERNANDES, 2001; CUNHA, 2001)[23], é expressa de forma explícita pela referência às duas organizações das escolas de samba, a Associação Brasileira das Escolas de Samba e a Confederação Brasileira de Escolas de Samba:

23 Carneiro (2008, p. 81) afirma que "o encontro das escolas na Praça Onze onde resolviam suas divergências, a faca, a pau, a pernada, a pandeiro de tarraxa" e que tais disputas se ampliavam pela concessão de premiações e que foram amenizadas com o surgimento da a seriam acentuadas pela concessão de prêmios feita por juízes venais e amenizada com a criação da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro em 1952, embora parte das escolas a ela não aderissem. Cunha (2001) aponta de que forma o próprio processo de competição entre as escolas, que se desenvolve desde as primeiras décadas do século XX, trazem tensões e disputas, mas também espaços de negociações: "Através delas – as frestas do carnaval – poderá se espiar uma rica miríade de práticas, linguagens e costumes, desvendar disputas em torno de seus limites e legitimidade, ou da atribuição de significados, e sentir as tensões latentes sob as formas lúdicas. Apurando o ouvido, será capaz de captar manifestações de dor, revolta, alegria, presentes nos dias de festa como nos dias comuns, e testemunhar reconciliações ou desentendimentos que, para o historiador, têm sempre um gosto único e inconfundível". (p. 12).

> "(ambas) não tem, nem jamais tiveram, motivos verdadeiros para manter cindida a família do samba. Não desconhecemos que houve, em passado remoto, dissenções e divergências, que poderíamos qualificar de pessoais e políticas, dando em resultado a criação de duas agremiações diferentes. Mas tais dissenções e divergências não prevaleceram, dado o seu caráter artificial, tanto pela substituição natural dos elementos que as sustentavam como pelo enfraquecimento a que condenaram os esforços gerais dos sambistas." (MEC, 1962, p. 13)

As tensões entre as escolas existem mesmo desde antes do início dos desfiles, derivadas de questões geográficas e identitárias, assim como do próprio processo competitivo entre as agremiações.

A presença no evento que dá origem à Carta do Samba das duas mais importantes agremiações daquele período é apontada como uma possibilidade de confluência de interesses e de superação das animosidades e tensões.

Fernandes (2001) aponta que a Confederação Brasileira das Escolas de Samba (CBES) surgiu em setembro de 1951 com o nome de Confederação das Escolas de Samba, derivando da União Cívica das Escolas de Samba (UCES), que nasceu em 1950, com apoio da Mangueira e da Portela que se recusavam a participar tanto do desfile da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), fundada em 1947 e presidida por um simpatizante do Império Serrano, tendo entre as maiores escolas somente o Salgueiro como membro, embora contasse com o apoio do poder público, como daquele organizado pela União Geral das Escolas de Samba (UGES, posteriormente chamada de UGESB pelo acréscimo de um "do Brasil" ao final do nome), entidade fundada em 1934 com o nome de União das Escolas de Samba (que se torna a União Geral das Escolas de Samba, UGES, em 1939) e que acompanhou a oficialização dos desfiles e das escolas, mas que na década de 1940 essa agremiação

se aproximou do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e passou a ser boicotada pela prefeitura em relação às verbas.

A tensão entre as escolas no período era de tal nível que em 1949 aconteceram dois desfiles de escolas de samba separados, um organizado pela FBES, considerado oficial pela prefeitura e vencido pelo Império, e outro realizado pela UGES, vencido pela Mangueira, e em 1950 a Mangueira foi campeã pela UCES e o Império Serrano foi novamente campeão pela FBES, enquanto a UGESB promoveu um desfile no qual empataram a Prazer da Serrinha e a Unidos da Capela. Em 1952 houve um carnaval unificado e UGESB e FBES se fundiram, dando origem à Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, com a qual a CBES recusou a se fundir, e conflitos dessa natureza se estendem até os dias atuais.

Sugere-se naquele momento a união das duas agremiações, que participavam do evento que originou o documento, e que sua organização seja administrada de forma colegiada, com alternância de lideranças entre os dois grupos enquanto fosse necessário.

O documento ainda enfatiza a importância de que "compositores, cantores, instrumentistas, intérpretes, harmonizadores, orquestradores, etc." se filiem à Ordem dos Músicos, para a garantia dos seus direitos de propriedade intelectual e artística e do "apoio esclarecido e militante que mereçam", assim como propõe a construção de um "Palácio do Samba", voltado a apoiar o gênero e as organizações e indivíduos envolvidos em sua manutenção.

Como o próprio documento reconhece, seu objetivo era apresentar os problemas enfrentados pelo samba, com observações, tendências e desejos, mais do que encontrar soluções ou ditar normas, buscando equilibrar-se entre a tradição e a inovação.

(IN)CONCLUSÕES

Após mais de cinco décadas, com inúmeras transformações na música e no campo cultural, percebe-se que os dilemas ainda são os mesmos: Como definir tradição, mudança e degeneração de uma manifestação cultural? Qual relação deve a cultura popular manter com a indústria cultural e com as questões da mercantilização? Considerando a relação direta entre samba e carnaval, como pensar as dinâmicas possíveis entre o gênero e as demandas do grande espetáculo e da competitividade entre as agremiações? E tais questões continuam não tendo respostas definitivas.

A densidade do tema se mantém na atualidade e o documento atesta a perplexidade e os receios de um número significativo de expressivos atores no campo cultural do período, com distintas visões e diferentes discursos, sobre o papel da tradição e da modernidade frente às manifestações culturais de origem popular, ao mesmo tempo em que novas forças influenciavam uma reorganização da vida cultural local e nacional.

A própria diversidade do gênero – assim como a sua identificação direta com as escolas de samba – colocavam um desafio ampliado para esses gestores, intelectuais e produtores culturais na definição de sua real dimensão, ao mesmo tempo em que afirmam tanto a legitimidade de sua diversidade interna quanto a necessidade de sua preponderância em relação a outros gêneros ou sobre criações híbridas, propostas que buscam evitar o reducionismo, a descaracterização do samba e a afirmação de uma cultura local e nacional.

É nesse terreno de um projeto nacionalista que o ritmo se definiria por sua rítmica sincopada, com o uso majoritário dos instrumentos de percussão e tendo nas escolas de samba as verdadeiras guardiãs de

uma tradição, motivo pelo qual deveriam superar suas divergências associativas.

Se ainda se fazem presentes algumas concepções do movimento folclorista, como a perspectiva missionária e a monumentalização, também são apontadas as preocupações e alguns caminhos possíveis frente as dinâmicas impostas pela indústria cultural, claramente afirmado que se fazia necessário um compromisso ético-político voltado para a "defesa serena, inteligente e compreensiva", mas "vigilante e enérgica" da nacionalidade, enquanto um dever patriótico, baseada em um patrimônio cultural movente, ainda não consolidado, mas já capaz de definir a nacionalidade e o popular na sociedade brasileira.

Se por um lado há uma dimensão de incertezas quanto a própria concretude das propostas, por outro é valorosa a sua defesa da construção de uma identidade de nação e povo a partir de uma manifestação tão ampla quanto múltipla, mas que inegavelmente se vincula a uma herança africana como sua matriz criativa.

Os diferentes atores que participaram do congresso e que validaram a carta, superando suas heterogeneidades, tinham claro que a definição do conceito de nação se vinculava de forma direta ao conceito de povo, sendo que a música popular uma das formas basilares da afirmação da nacionalidade ao se colocar como amálgama cultural e identitário, além de símbolo compartilhado.

Assim, o documento expressa uma média de opiniões dos congressistas em suas distintas identidades e interesses, fato que nos fez evitar sua referenciação a partir da autoria recorrentemente atribuída a Edison Carneiro, e que permite caracterizá-la como uma manifestação polifônica e polissêmica, irmanada pela ideia de que o samba ao mesmo tempo em que estava em transformação, nas tensões entre a tradição e

a inovação, também era capaz de se apresentar como símbolo musical do Brasil.

Um dos principais méritos do documento é perceber o samba não só enquanto manifestação cultural popular e símbolo de identidade nacional, mas também como objeto de consumo (que atingia uma "clientela" cada vez maior e diferente da original) e, ainda, como a questão mercadológica poderia afetar sua transformação ou "evolução".

A dualidade coreografia-música coloca a escola de samba em uma posição central sobre o debate a respeito da relação tradição-inovação, pois é identificada como a matriz genética do gênero e a sua dimensão mais permeável aos trânsitos culturais com valores culturais exógenos

A amplitude e multidimensionalidade de tal manifestação cultural colocava, portanto, as escolas de samba como campo privilegiado para o resguardo da "tradição" em meios aos muitos desafios que enfrentavam nas tensões entre suas origens e propósitos iniciais, nas disputas internas entre seus grupos e agremiações, nas relações com o Estado e a sociedade na totalidade e, ainda, nos ditames da indústria cultural.

Mas também nos resta, favorecidos pelo tempo que nos distancia de seu texto, apontar a limitação da concepção teleológica daquela visão sobre a evolução histórica do gênero, que efetivamente ora se aproximou e afastou de suas heranças africanas, ora o fez em relação a outros gêneros, nacionais e internacionais, em relações dinâmicas e complexas com a indústria cultural e a ação de agentes diversos, no campo público e privado, e que tornaram ilusória qualquer pretensão de reducionismo, predição e controle sobre um fenômeno movente e complexo como o samba, que ocupa parte significativa na constituição da memória musical nacional desde os inícios do século XX.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 2 vol. Rio de Janeiro: Livraria Freita Bastos, 1965.

ALMEIDA, Renato. Avaliação das atividades da Comissão Nacional de Folclore, do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, nos seus primeiros vinte anos de existência. (1947-1967). *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 19, p. 230-238, set./dez. 1967.

BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CABRAL, Sérgio. Apresentação, In: CANDEIA (Filho), Antônio; (Araújo), ISNARD. *Escola de Samba*: árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador/Secretaria Estadual de Educação e Cultura - RJ, 1978, p. VII-XI.

CARNEIRO, Edison. *A Sabedoria Popular.* São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte/INF, 1982.

CUNHA. Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia*: uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade*: as transformações do *samba* e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

FERNANDES, Nélson da Nóbrega. *Escolas de Samba:* sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Coleção Memória

Carioca, vol. 3, 2001.

GARCIA, Tânia da Costa. Afinidades eletivas: a Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional Revista *Tempo e Argumento*. Florianópolis: UDESC, vol. 9, núm. 22, pp. 70-92, 2017.

GONÇALVES, Renata de Sá. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, n. 32, p. 89-105, 2003.

GONÇALVES, Renata de Sá. Edison Carneiro e o samba: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. *Anuário Antropológico*, v.38 n.1, 2013. Disponível em https://journals.openedition.org/aa/438#ftn1 Visitado em 04/11/2023.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/Secretaria de Cultura, 2007.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *A Batalha das Ornamentações*: a Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que "faz escola" no carnaval carioca*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1992.

LEAL, Luá Ferreira. Panoramas da escrita da história da música popular brasileira. *Interseções*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 17 n. 2, p. 503-530, dez. 2015.

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MALTA, Pedro Paulo. *O samba em primeira pessoa*: era uma vez a obra-prima do centenário Zé Kéti. Discografia Brasileira. Instituto Moreira Sales, 2021. Disponível em https://discografiabrasileira.

com.br/posts/244389/o-samba-em-primeira-pessoa-era-uma-vez-a-obra-prima-do-centenario-ze-keti Visitado em 03/11/2023.

MEC (Ministério da Educação e Cultura). *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: EDFOLCLORE, 1962.

MORAES, José G. Vinci de. Entre a Memória e a História da Música Popular. In.: *História e Música no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2010, p. 217-265.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v.20, n.39, p.167-189, 2000.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. *Museu de Folclore Edison Carneiro*: Poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira. (Tese de Doutorado em Memória Social) Rio de Janeiro, UFRJ, 2011.

PAMPLONA, Fernando. O encarnado e o branco. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013

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

SANTOS, Nilton Silva dos. *"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!"*: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. Tese (Doutorado em sociologia e antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VALENÇA, Rachel. *Carnaval*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 2002.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão*: o movimento folclórico brasileiro (19471964). Rio de Janeiro: Funarte / FGV, 1997.

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.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. in *EccoS Revista Científica*. Ano 1, volume 3. São Paulo: UNINOVE, p. 105-122, 2001.