



Ministério de  
Cultura



carta do samba

## **carta do samba**

edição comemorativa dos 50 anos  
prefácio de Marcia Sant'Anna

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular / Iphan  
2012

**Presidência da República**  
Presidenta: Dilma Vana Rousseff

**Ministério da Cultura**  
Ministra: Marta Suplicy

**Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**  
Presidente: Jurema de Sousa Machado

**Departamento de Patrimônio Imaterial**  
Diretora: Célia Corsino

**Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**  
Diretora: Claudia Marcia Ferreira

**Coordenação Técnica**  
Lucia Yunes

**Coordenação Administrativa**  
Luiz Otávio Monteiro

**Setor de Pesquisa**  
Coordenadora: Maria Elisabeth Costa

**Museu de Folclore Edison Carneiro**  
Coordenadora: Elizabeth Pougy

**Biblioteca Amadeu Amaral**  
Coordenadora: Marisa Colnago Coelho

**Setor de Difusão Cultural**  
Coordenadora: Lucila Silva Telles

**Imagens**  
capa e p. 32: pandeiro e agogô, acervo MFEC  
p. 19: capa da Carta do Samba, edição 1972  
p. 31: cavalo-marinho, marca de edições da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

**Fotografias/reproduções**  
Francisco Moreira da Costa

**Edição e revisão de textos**  
Lucila Silva Telles  
Ana Clara das Vestes

**Projeto gráfico**  
Lígia Melges

---

C397c Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Brasil). Carta do samba / texto de Edison Carneiro / prefácio de Marcia Sant'Anna. -- Rio de Janeiro : IPHAN, CNFCP, 2012.  
32 p. : il.  
Edição comemorativa de 50 anos da carta aprovada no I Congresso Nacional do Samba.  
1. Samba – Rio de Janeiro. 2. Patrimônio Imaterial. I. Carneiro, Edison.

CDU 78.067.26(815.3)

---

Apresentação <i>Claudia Marcia Ferreira</i>	4
Prefácio a esta edição <i>Marcia Sant'Anna</i>	7
Carta do samba <i>Edison Carneiro</i>	19

### **o samba ainda vai nascer**

*O samba ainda vai nascer  
O samba ainda não chegou  
O samba não vai morrer  
Veja, o dia ainda não raiou  
O samba é pai do prazer  
O samba é filho da dor  
O grande poder transformador*

*(Desde que o samba é samba, de Caetano Veloso)*

Ao celebrar o cinquentenário da Carta do Samba, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular homenageia uma das mais ricas expressões da cultura brasileira, reconhecida na atualidade como Patrimônio Cultural Brasileiro em algumas de suas variedades: Samba de Roda no Recôncavo Baiano, Jongo/Caxambu na Região Sudeste, Tambor de Crioula no Maranhão, Matrizes do Samba – partido alto, samba de terreiro, samba-enredo – no Rio de Janeiro.

Com esta reedição, reverenciamos o pioneirismo de uma proposta arrojada que muito mais tarde se incluiria entre as diretrizes da política nacional de salvaguarda para bens imateriais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Redigida com maestria por Edison Carneiro, a Carta agrega as muitas vozes de grandes expoentes do samba que participaram do 1º Congresso Nacional do Samba, organizado pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e permanece, nos dias de hoje, como um documento forte e de referência para a cultura brasileira.

Assim, e por uma feliz coincidência com as comemorações do centenário de nascimento desse brilhante pesquisador e folclorista, que dirigiu esta instituição entre 1961 e 1964 e que empresta seu nome ao Museu de Folclore, esta reedição é parte de nossa homenagem ao Mestre Edison Carneiro.

Claudia Marcia Ferreira

**A Carta do Samba:  
um documento de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**

Marcia Sant'Anna

**prefácio a esta edição**

Há alguns meses, quando recebi a incumbência de Claudia Marcia Ferreira, diretora do CNFCP/IPHAN, de elaborar um texto introdutório para a edição comemorativa da Carta do Samba do I Congresso Nacional do Samba, realizado em 1962, me perguntei se seria a pessoa adequada para atender a esse pedido. Não tendo qualquer formação em música ou antropologia, indaguei à diretora se não seria melhor mobilizar um antropólogo ou um etnomusicólogo para a tarefa. A leitura do documento, contudo, tornou claro o porquê da demanda que me foi colocada. A *Carta do Samba*, redigida por Edison Carneiro, estabelece explicitamente diretrizes para a implementação de uma política de valorização e de salvaguarda do samba carioca como patrimônio nacional. Assim, como servidora pública que teve a oportunidade de participar, nos últimos anos, da formulação e da implantação de uma política dessa natureza, é que dialogarei com esse documento. Antes, entretanto, de iniciar esse diálogo, devo registrar que me senti honrada com o convite e muito feliz não apenas com a possibilidade de apontar as convergências entre esta proposta de 50 anos atrás e a atual política de salvaguarda dos sambas reconhecidos como patrimônio cultural, mas, principalmente, com a oportunidade de ressaltar a consistência e a atualidade do pensamento desse baiano-carioca tão especial.

Além de jornalista, pesquisador e etnólogo, Edison Carneiro foi um formulador de políticas e gestor público muito hábil. Estou, naturalmente, me referindo ao seu papel como membro do grupo que elaborou o projeto da primeira instituição brasileira dedicada especificamente ao estudo e à valorização da cultura popular – a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – e também como seu diretor, entre 1961 e 1964. Nesse período, apesar das dificuldades orçamentárias, Carneiro implantou a Biblioteca Amadeu Amaral, que até hoje reúne o acervo documental e bibliográfico mais importante da América Latina sobre cultura popular; criou a Revista Brasileira de Folclore e lançou as bases do Museu de Folclore, que depois ganhou o seu nome (Costa, 2012). Mais do que um pensador e um gestor, Edison Carneiro foi um homem público que soube aliar conhecimentos técnicos e acadêmicos aos seus dotes políticos, unindo pesquisa e produção de conhecimento às ações culturais de fomento, difusão e valorização do que denominava folclore e hoje se chama “culturas populares”.

Como pesquisador, Edison Carneiro tinha amplos interesses. Para além dos folguedos e das danças populares – categoria onde inseria as variedades de samba – foi um estudioso dedicado das religiões afro-brasileiras, em especial o candomblé, ao qual dedicou uma de suas obras mais interessantes, *Candomblés da Bahia*, de 1967. Num texto conciso de jornalista, mas academicamente denso, chamou, pioneiramente, a atenção para a importância do espaço sagrado dos terreiros como fonte de informações sobre a cosmologia do candomblé e para a necessidade de documentá-lo. Um dos registros gráficos mais antigos do Terreiro da Casa Branca Engenho Velho, nacionalmente reconhecido como uma das mais importantes matrizes da religião afro-brasileira, consta daquele livro (Carneiro, 1967). Como morador do Rio de Janeiro, Edison Carneiro também participou de pesquisas pioneiras sobre a umbanda carioca, juntamente com Vicente Salles, seu companheiro de estudos e de serviço público na Campanha, e Juana Elbein dos Santos, produzindo documentação valiosa sobre essas práticas religiosas na cidade (ver, a respeito, Salles, 2012).

A tarefa de sintetizar em um documento as discussões ocorridas no I Congresso Nacional do Samba não foi dada a Edison Carneiro por acaso. Por ocasião da realização desse encontro, ele já havia percorrido o caminho dos estudos etnográficos sobre os sambas brasileiros no seu livro *Samba de Umbigada*, publicado em 1961. Nessa obra, que parte de um minucioso levantamento bibliográfico e documental

sobre o que já havia sido produzido sobre os sambas do Brasil, bem como sobre suas origens africanas, Edison Carneiro realiza um primeiro mapeamento dessas várias formas de samba, ressaltando sobrevivências e pontos de contato com as danças coletivas registradas na África e indicando seus respectivos territórios de concentração nas distintas regiões do país.

*Samba de Umbigada* traz, a meu ver, duas contribuições conceituais e metodológicas fundamentais. Em primeiro lugar, a abordagem do “samba” como fenômeno cultural e social diverso. Edison Carneiro ressalta a diversidade contida no “samba” e como, sob essa denominação genérica, escondia-se uma grande variedade de músicas e danças próprias da “festa” popular, como o tambor de crioula, o bambelô, o coco, o samba de roda, o partido alto, o samba-lenço, o jongo e o caxambu. Considerando esse conjunto, distinguiu três formas de “samba de umbigada” correspondentes a três regiões ou zonas geográficas: o coco, de Alagoas ao Ceará, espalhando-se tanto no litoral quanto no sertão; o samba, praticado de São Paulo ao Maranhão, passando por Minas e pelo Piauí; e o jongo-caxambu, mais concentrado em São Paulo e no Rio de Janeiro (Carneiro, 1961:15). Em segundo lugar, cabe destacar o avanço metodológico obtido por Edison Carneiro com a retirada da pesquisa folclorística do âmbito da fenomenologia ou da simples descrição na manifestação popular no aqui e agora, substituindo-a por uma investigação de caráter sistemático, histórico e etnográfico, capaz de levar em conta “fatos sociais e culturais presentes e remotos” e permitindo não só compreender o samba em suas várias configurações, mas também identificar os segmentos sociais que reproduzem suas distintas manifestações e as transformações sociais e econômicas que nelas estão refletidas (p. 49-50).

Como se vê, o salto conceitual e metodológico de Edison não foi pequeno. Nos termos contemporâneos da pesquisa etnográfica articulada à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, pode-se dizer que, nos anos 60, ele já ressaltava a importância do papel dos segmentos e atores sociais na configuração e transmissão dos vários sambas, assim como o papel das condições ambientais, sociais e econômicas na sua concentração espacial, reprodução e continuidade. Assim, quando chamado a relatar e sintetizar as discussões em torno da “preservação das características tradicionais do samba” no congresso de 1962, foi com essa bagagem que Edison Carneiro abordou a tarefa. Na *Carta do Samba*, contudo, ele não se dirige

a todas as variedades de samba que compilou em *Samba de Umbigada*, mas às formas tradicionais e contemporâneas do que chamava de “samba carioca”: o partido-alto – que já abordara naquela obra –, o samba-enredo e as formas modernas de samba resultantes do contato dessas formas tradicionais com outros gêneros musicais ou, ainda, por meio de sua “adaptação/estilização”.

Patrocinado pelas antigas Confederação Brasileira das Escolas de Samba e Associação Brasileira das Escolas de Samba, assim como pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e pela Ordem dos Músicos do Brasil, o I Congresso Nacional do Samba reuniu todo o campo associado a essa expressão cultural, ou seja, compositores, intérpretes, sambistas, estudiosos e “amigos do samba e interessados em geral”. Já no preâmbulo da Carta do Samba, Edison Carneiro adverte que embora se busque nesse documento arrolar medidas para preservar os traços tradicionais do samba, não se quer, de modo algum, cercear a criação, congelar ou impedir que o samba “evolua” como “reflexo real” da vida e dos costumes de então.

Um dos objetivos principais do encontro foi também sugerir medidas práticas para “neutralizar” as ameaças que as novas tecnologias de gravação e difusão, incorporadas pela indústria fonográfica, colocavam no âmbito da comercialização e da competição artística, vista então como cada vez mais desigual, tanto no plano nacional como no internacional. Foi contra essas ameaças – que passavam, inclusive, por questões relacionadas ao direito autoral –, que se voltou a mira dos que participaram do congresso e dos que contribuíram para a redação do seu documento final. Neste documento, o samba é abordado em sua diversidade musical e coreográfica, e compreendido simultaneamente como um patrimônio, cuja preservação seria um “dever patriótico”<sup>1</sup>, e como uma expressão moderna, em evolução, cujo caráter nacional e cujo espaço de reprodução precisavam ser resguardados.

Postas essas cartas na mesa, a *Carta do Samba* segue registrando uma série de recomendações que abrangem música, ritmo, coreografia, espaços de produção e reprodução do samba (as escolas de samba), além de direitos de autor, que constitui uma verdadeira agenda de salvaguarda do que se denomina atualmente “bem cultural de natureza imaterial”. Mas quais seriam as características do samba como bem cultural digno de preservação? Em termos musicais, a síncope e a orquestração baseada na percussão. No que toca à coreografia, o “samba no pé” como a única regra de ouro. Garantidas essas características, tudo o mais poderia ser objeto

de criação e adaptação, o que denota uma concepção de salvaguarda dinâmica e altamente afinada com os princípios atuais. Essa concepção permitiu ainda aos participantes do congresso ver o produto das aproximações do samba com outros gêneros musicais, como o bolero e o choro, não apenas como aceitáveis, mas também legítimas.

Ao lado dessa abordagem preservacionista absolutamente econômica e atual, a *Carta do Samba* contém também uma série de recomendações relacionadas aos lugares vistos como essenciais para a transmissão e reprodução do samba carioca: as escolas de samba. Definidas como “lugares de preservação das tradições” do samba, as escolas de samba demandariam atenção especial, já que muito do que era associado à autenticidade dessa expressão seria tributário dessas agremiações. As recomendações focalizam principalmente o samba-enredo e o desfile, já então claramente impactados pelos meios de comunicação e pela competição entre as escolas. No que diz respeito ao primeiro, pede-se que permaneça cantado em coro por toda a escola, em resposta à liderança de um solista, e que sua poesia continue simples, direta e sem regras em termos de número de estrofes e de versos, de modo a se favorecer a livre expressão e criação. Quanto ao desfile, recomenda-se: que preserve a “ginga da marcha”, com suas evoluções, e evite coreografias ensaiadas; que os passistas mantenham a iniciativa pessoal em suas exibições e que a ala das baianas, o abre-alas, a porta-bandeira e o “baliza”, além da bateria, sejam definidos como elementos necessários e fundamentais. Por fim, que as escolas não restrinjam sua participação ao desfile oficial, mas participem do carnaval nos bairros, envolvendo mais amplamente os foliões.

A *Carta do Samba* também indica outras ações para a preservação e valorização do samba. Do ponto de vista organizacional, a fusão da Confederação e da Associação Brasileira das Escolas de Samba em um só organismo dirigido de maneira colegiada. Recomenda-se ainda o fim da competição entre as escolas e a divisão dos prêmios do desfile oficial entre todas as agremiações. Em suma, a manutenção e defesa das escolas de samba como espaços de encontro, de criação e vivência, e menos como palco de competições.

As ameaças proporcionadas pela indústria fonográfica internacional são também atacadas por meio da sugestão de medidas disciplinadoras da difusão do samba no exterior, além de outras destinadas a resguardar espaço no mercado para

compositores, músicos e intérpretes nacionais, com vistas a mitigar uma competição já definida como desigual. Caberia, por fim, ressaltar, neste breve resumo das recomendações da *Carta do Samba*, aquela endereçada à própria Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no sentido de se avançar na documentação e na divulgação, em caráter de urgência, dos sambas tradicionais existentes no Brasil, a fim de que a “música folclórica” possa cumprir o seu papel de nutrir a “música popular”.

A historiografia relativa à formação do campo preservacionista no Brasil é pródiga em referências a Mário de Andrade, a Rodrigo Melo Franco de Andrade, a Lúcio Costa, a Aloísio Magalhães, ao Iphan e, de passagem, à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Uma das lições, contudo, que o exame do *Samba de Umbigada* e da *Carta do Samba* nos ensina é que é necessário dar um lugar de destaque nessa trajetória a Edison Carneiro. Em suma, colocá-lo lado a lado com Mário de Andrade e Aloísio Magalhães como um dos precursores da política contemporânea de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

Os princípios internacionais que regem essa salvaguarda demonstram a atualidade do que foi proposto por Edison Carneiro como redator da *Carta do Samba*, e que este documento também pode ser lido como um conjunto de diretrizes para o apoio à continuidade de um bem cultural imaterial. Produção de conhecimento, documentação pelos meios mais modernos e adequados disponíveis, organização e envolvimento da base social produtora e detentora da tradição, apoio aos espaços de produção, reprodução e transmissão, defesa de direitos, entre outras medidas que constam da Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, aprovada em 2003 (Unesco, 2011), estão presentes de modo explícito na *Carta do Samba*. A concepção desses bens culturais como processos em permanente transformação e mudança – pedra de toque do organograma legal e da política de salvaguarda brasileira – também estão presentes neste documento. Além disso, as diretrizes que orientam o processo de reconhecimento dos sambas tradicionais brasileiros como Patrimônio Cultural do Brasil, em cumprimento ao disposto pelo Decreto n. 3.551/2000, também devem muito ao pensamento de Edison Carneiro.

Em 2004, o então Ministro da Cultura Gilberto Gil propôs enviar a candidatura do “samba” ao Programa Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, então desenvolvido pela Unesco como uma primeira experiência voltada para o reconhecimento e a valorização de bens culturais imateriais em nível internacional

e, ainda, com vistas a subsidiar a formulação e implementação da Convenção de 2003. Mas que samba, ou o quê do samba, seria encaminhado como bem cultural ao programa da Unesco, foi a pergunta que logo foi colocada ao ministro pelos intelectuais e especialistas que participaram da discussão inicial dessa ideia. A necessidade de indicação de medidas concretas de salvaguarda, em cumprimento às exigências desse programa, demandava a identificação de uma prática cultural passível de delimitação territorial e de articulação de grupos sociais ou comunidades específicas que, como detentores dos saberes e habilidades que possibilitam sua realização concreta, passariam a ser os focos dessas medidas. Impossível, portanto, abordar o “samba” de um modo geral ou, mais difusamente, como gênero musical. Os princípios que o programa internacional e a própria legislação brasileira de salvaguarda indicavam só poderiam ser atendidos por meio de uma abordagem semelhante à que Edison Carneiro propôs no *Samba de Umbigada*. Ou seja, não abordar “o samba”, mas os sambas brasileiros, em sua diversidade e em sua vinculação com os vários territórios e segmentos sociais que o praticam nas várias regiões do Brasil.

E assim foi feito. Tomando-se como ponto de partida o reconhecimento do samba de roda do Recôncavo baiano como Patrimônio Cultural do Brasil, em 2004, e sua proclamação como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, em 2005 (Brasil, 2006), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) abriu uma linha de ação voltada para a documentação e salvaguarda dos sambas brasileiros que segue as indicações e os territórios identificados por Edison Carneiro em 1961. Essa linha de ação já incluiu no rol do patrimônio nacional o jongo praticado no Rio Janeiro, em São Paulo e no Espírito Santo; o tambor de crioula do Maranhão, além do partido-alto, do samba-enredo e do samba de terreiro no Rio de Janeiro (Brasil, 2010). Iniciaram-se também o inventário do coco do Nordeste e gestões para a identificação do samba rural paulista, também denominado de “samba de bumbo”.

Mas a contribuição dos estudos de Edison Carneiro sobre os sambas à atual política de salvaguarda não se restringe ao plano conceitual. Um aspecto fundamental dessa política, as ações de apoio e fomento, também se encontra em sintonia com o que a *Carta do Samba* propôs em 1962. A esse respeito, vale a pena trazer à baila o plano de salvaguarda das “matrizes do samba” no Rio de Janeiro – iniciativa que



vem sendo desenvolvida, desde 2007, em decorrência do registro do partido-alto, do samba-enredo e do samba de terreiro como Patrimônio Cultural do Brasil.

Conforme definido pelo IPHAN, os planos de salvaguarda têm como objetivo “definir e organizar um conjunto de ações visando a contribuir para a melhoria das condições socioambientais de produção, reprodução e transmissão dos bens culturais imateriais registrados”, tendo como base o conhecimento produzido sobre esses bens durante o processo de inventário e registro (Brasil, 2010:24). Para a implementação e o desenvolvimento dessas ações, conta-se com a participação ativa das comunidades “detentoras” ou “praticantes” do saber, da expressão ou da atividade/habilidade que se deseja salvaguardar. No caso das matrizes do samba carioca, essas comunidades estão reunidas e representadas nas diversas escolas de samba que participaram do processo de reconhecimento patrimonial.<sup>2</sup> A fim de potencializar as ações de salvaguarda voltadas para o apoio à transmissão dos saberes relacionados à prática dessas formas de samba; à valorização dos seus executantes; à defesa de direitos relacionados à propriedade intelectual; à divulgação e difusão; à organização comunitária e à melhoria das condições de produção, reprodução e circulação dos seus produtos artísticos, as escolas diretamente envolvidas criaram um Conselho do Samba. Instância colegiada e apoiada por um Pontão de Cultura comum implantado no Centro Cultural Cartola da Mangueira, o conselho discute e delibera sobre os rumos das ações de salvaguarda que incluem, ainda, o aprofundamento e a continuidade da pesquisa e da documentação dos sambas do Rio de Janeiro.

Nem é necessário cotejar as linhas gerais desse plano com as propostas reunidas na *Carta do Samba* para se perceber os vários pontos comuns às duas iniciativas. Pode-se até afirmar que, à parte a retórica nacionalista e a crença numa “autenticidade” do samba, a carta é um documento mais abrangente, devendo, assim, ser revisitada pelos gestores e comunidades comprometidas com o plano de salvaguarda dos sambas tradicionais cariocas como fonte de inspiração. Refiro-me, especificamente, à revolução que esse documento propõe ao questionar os impactos da competição anual que preside os desfiles das escolas de samba que, por meio da imposição de um modelo rígido de apresentação adequado aos meios de comunicação, os distancia cada vez mais do seu papel educativo, de celebração da união de várias comunidades em torno do samba, como momento de apresentação da criatividade dos integrantes das escolas e, principalmente, de contato com a população carioca.

Relativizando-se e contextualizando-se o discurso nacionalista que está por trás da afirmação de que preservar as características tradicionais do samba seria um “dever realmente patriótico”, é possível resgatar da *Carta do Samba* a reivindicação ainda pertinente que essa frase expressa: que as escolas de samba sejam abordadas, primeiramente, como lugares de reprodução de bens culturais caros ao país e, secundariamente, como negócio. Quem ousaria discordar? Assumir essa postura, contudo, implica abrir mão de privilégios e de interesses lucrativos, além de um desprendimento e de um espírito público que já estavam em falta nos anos 60 e continuam faltando.

A *Carta do Samba*, que completa 50 anos de existência, é, assim, um dos testemunhos do quão vivo permanece o pensamento e a ação política de Edison Carneiro. Por isso é louvável e de grande importância a iniciativa do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular de republicá-la e divulgá-la como parte das comemorações do centenário de nascimento desse homem que batalhou incansavelmente em todas as trincheiras pela cultura popular do Brasil. Como baiana, me entristece, contudo, verificar que, enquanto no Rio de Janeiro essas efemérides são divulgadas e celebradas dignamente, na Bahia não se ouve ou se lê uma palavra sobre o assunto. Comemora-se em grande estilo, e, sem dúvida, merecidamente, o centenário de nascimento de Jorge Amado, mas não há menção ao de Edison Carneiro. Como afirma Elisabeth Costa no texto “Edison Carneiro, o jovem feiticeiro”, o grande romancista baiano era admirador desse seu conterrâneo e o considerava, além de “grande poeta e sociólogo”, um “símbolo e expoente da nossa geração” (Costa, 2012). Jorge Amado teria, sem dúvida, gostado de dividir com ele essas comemorações na Bahia. Resta então dar vivas ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e ao Rio de Janeiro por valorizarem essa memória!

Salvador, outubro de 2012

## notas

- 1 Ver também a respeito das apropriações nacionalistas do samba ou de seu papel na construção de uma ideia de identidade nacional, Vianna (2004).
- 2 Participaram diretamente do processo de registro as seguintes escolas de samba: Mangueira, Portela, Império Serrano, Salgueiro, Vila Isabel e Estácio de Sá.

## referências bibliográficas

- BRASIL. *Carta do Samba*. Rio de Janeiro: MEC/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962.
- BRASIL. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: IPHAN/DPI, 2006.
- BRASIL. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. Brasília: IPHAN/DPI, 2010, 2ª ed.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- CARNEIRO, Edison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- COSTA, Elisabeth. Edison Carneiro, o jovem feiticeiro. In IPHAN; CNFCP. Centenário Edison Carneiro. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012. (Caminhos da Cultura Popular no Brasil, 2). Rio de Janeiro: CNFCP, 2012.
- SALLES, Vicente. Edison Carneiro, um companheiro. In IPHAN; CNFCP. Centenário Edison Carneiro. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012. (Caminhos da Cultura Popular no Brasil, 2). Rio de Janeiro: CNFCP, 2012.
- UNESCO. *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. Paris: UNESCO/Sector de Cultura, 2011.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2004, 5ª ed.



### **carta do samba**

Esta carta, que tive a incumbência de redigir, representa um esforço 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.

O Congresso do Samba valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão das alegrias e das tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los.

Não vibrou por um momento sequer a nota saudosista. Tivemos em mente assegurar ao samba o direito de continuar como expressão legítima dos sentimentos de nossa gente.

Edison Carneiro

O samba, coreografia e música, assume formas e nomes diversos 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 se ter estabilizado em constâncias definitivas ou finais. Passando de um para outro grupo social, de um estado para outro, de um relativo desconhecimento para a voga geral, o samba alarga as suas fronteiras, avanta os seus horizontes, multiplica e renova as suas energias. Tal evolução natural, que reflete o jogo de forças da sociedade brasileira, deve ser protegida com inteligência e serenidade, o que não exclui rigor, se necessário, mas sem pôr em perigo a liberdade de criação artística.

As recomendações abaixo, formuladas por compositores, intérpretes, sambistas, estudiosos e amigos do samba em geral reunidos no I Congresso Nacional do Samba, no Rio de Janeiro, em 1962\*, visam apenas a esclarecer problemas em torno dos quais se observou, de parte dos interessados, um grau razoável de acordo. Em determinados casos, propõem-se medidas que se consideraram capazes de dar forma e voz a desejos e tendências latentes, que aplinarão o caminho para certos progressos exigidos pelas novas circunstâncias criadas pela competição internacional.

Espera-se que estas recomendações possam servir de base à discussão e à solução, em plano mais elevado, dos problemas do samba, nos Congressos que a este se seguirem.

\* De 28 de novembro a 2 de dezembro de 1962.

Música, o samba caracteriza-se pelo constante emprego da síncopa.

Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncopa. Mas a alteração desta regra, para aproximar o samba de outras formas de música popular vigentes no país, samba-canção, samba-choro etc., ou fora dele, por exemplo samba-bolero, é sem dúvida legítima e aceitável, pelos dois motivos já indicados: 1) a evolução por que está passando o samba, que ainda não se sedimentou numa forma nacional; 2) a conquista paulatina, em especial a partir da chegada do samba ao Rio de Janeiro, de uma clientela cada vez maior, cada vez mais diferente da original. Entretanto, o compositor e o intérprete devem ter a necessária cautela para evitar que aquilo que deve ser, no máximo, uma experimentação, se transforme, pela repetição e pela abundância da produção, num substituto do samba. É aconselhável que tanto compositor como intérprete jamais se esqueçam de que o samba-choro 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, a música qualquer.

a) Até agora, para um disco brasileiro, centenas de discos estrangeiros são editados no país. E, entre os discos considerados brasileiros, muitos são traduções ou versões, que do Brasil têm apenas a língua básica em que são cantados, pois até mesmo a entonação e a 'bossa' vêm prontinhas de fora. O músico nacional não participa sequer como intérprete nesses discos, que são gravados sem a letra e distribuídos assim a vários países, fazendo-se a montagem da voz na matriz já feita. Também se conhece o artifício de editar em pequena quantidade o disco de música nacional, apenas para que a gravadora se quite com a lei, enquanto o mercado se vê saturado de discos de cantores e instrumentistas de todas as nacionalidades, impingidos a força à preferência do público. Os benefícios da comercialização, pela divulgação da música do país por meios modernos, ao alcance de todos, são na verdade anulados por esta injusta e desigual competição do poder econômico. Para enfrentar com êxito tal situação, parece conveniente que compositores e intérpretes do samba prefiram, sempre que possível, as editoras realmente nacionais ou aquelas que, sendo

estrangeiras, têm verdadeiramente favorecido o desenvolvimento da nossa música, ainda que tais editoras não possam remunerar o seu trabalho como as outras; e que a Ordem dos Músicos obtenha do governo federal ou do Congresso decreto ou lei que imponha a todas as gravadoras aqui estabelecidas a obrigação de produzir, sob a forma de controle considerada conveniente, pelo menos 60% de música brasileira, isto é, de autor, de inspiração e de ritmo brasileiros, gravada no Brasil por conjunto ou orquestra nacional, de acordo com padrões de instrumentação e orquestração igualmente brasileiros. As mesmas considerações aplicam-se às estações de radioemissão. No caso especial destas últimas e das estações de TV, sugerimos que a Ordem dos Músicos procure assegurar a vigência dos decretos que as obrigam a transmitir 60% de música brasileira nos seus programas diários, fazendo-se o controle dessa porcentagem através dos serviços de escuta oficiais.

b) Muito importam, neste particular, a instrumentação e a orquestração. O ritmo fundamental do samba se exprime melhor com instrumentos de percussão, senão exclusivamente, pelo menos em situação de alguma evidência. Compreende-se que nem sempre isto possa ou deva acontecer, mas seria útil não perder de vista que o samba ganha caráter, força e estatura quando se abebera da água nas suas fontes. O mesmo acontece com a orquestração. Sabemos que muitas vezes se contratava o orquestrador deliberadamente para dar tal ou qual efeito de conjunto ao samba, com o que às vezes se chegava a desfigurá-lo completamente como gênero musical. Felizmente já há uma equipe de orquestradores que imprime aos seus trabalhos louvável sentido brasileiro. É de esperar que o número de tais orquestradores conscientes continue a crescer. Mas seria desejável que a Ordem dos Músicos interviesse, com a sua autoridade, para mitigar os efeitos desastrosos do poder econômico na instrumentação e na orquestração do samba.

c) Com tais medidas será talvez possível resguardar a autenticidade do samba, deixando larga margem de liberdade à criação artística através da estilização e da adaptação, quer de outros gêneros musicais do país, quer de músicas estrangeiras. Em todo caso, recomenda-se que o estilizador e o adaptador se mantenham conscientemente próximos dos ritmos fundamentais do samba, preferindo, no caso da adaptação, adaptar outros gêneros ao samba – e não o samba a outros gêneros.

d) Recomenda-se à Ordem dos Músicos e, no que lhe tange, à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que apressem os seus planos de documentação da música

popular, organizando tal documentação não apenas como arquivo catalogado e fichado para a consulta dos estudiosos, mas também divulgando em antologias e seletas, na medida do possível, o material reunido, para que a música do passado, e em especial a música folclórica, de que tanto se nutre a música popular, ajude a reforçar o caráter nacional da nossa música. Louva-se, no particular, o esforço individual de Almirante (Henrique Foreis).

e) O samba produzido pelas escolas guarda comovedora fidelidade às suas origens. Que o compositor o 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 da nossa hora. Recomenda-se que o samba de enredo seja simples e direto, fácil, inteligível, sem frases grandiloquas e bombásticas, e não pretenda resumir em palavras, necessariamente poucas, o que a escola diz nas alegorias, nas fantasias, nas evoluções, em todo o seu desfile. Parece-nos que o samba comum, de produção individual do compositor de escola, ganharia em vitalidade e em poder de penetração, sem entretanto deixar de ser autêntico e fiel a si mesmo, se, em vez de limitar-se a coro e ‘segunda’, se estendesse por mais alguns versos de solo, possibilitando ao compositor dar largas à sua inspiração, sem o colete de ferro de oito ou dez versos que se repetem e repetem sem cessar, abrindo assim novas avenidas à difusão do samba em todas as camadas sociais, quer trate os seus temas em tom apaixonado, lânguido ou lamentoso, quer os trate com graça, brejeirice e senso de oportunidade.

Ressalvada, mais uma vez, a liberdade de criação artística, 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.

## II

Em toda parte, a coreografia do samba se caracteriza pelo passo de deslize, de iniciativa individual e, portanto, sem outra regra fixa se não 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 coco do Nordeste Oriental, sapateado, que sofreu uma evolução diversa da das 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. Um progresso legítimo foi a inclusão de exhibições de passistas individuais em ensaios e desfiles, que tanta graça e beleza lhes têm acrescentado. O passo de deslize, de iniciativa do sambista, desautoriza e desaconselha, porém, a formação de grupo de passistas que, em vez de demonstrar a sua habilidade no samba, como deles se espera – desenvolvendo cada qual os passos, ‘letras’ e meneios que a sua perícia e domínio de si lhe permitam – procuram imitar, ora o teatro de revista, ora o *ballet*, ora danças estrangeiras de vida efêmera como o *rock’n’roll* ou o *twist*. Não obstante possa haver alguma espécie de coordenação ou de seqüência nos movimentos dos passistas, sugere-se que cada qual execute movimentos diferentes, descrevendo ‘letras’ de sua inventiva ou predileção, no espírito próprio do samba. Tanto os passistas como os responsáveis pela sua exibição não devem esquecer que o samba cada dia cresce em expressividade, nem, menos ainda, tornar-se coniventes na sua substituição por formas gastas, estereis, estagnadas ou pretensiosas, que nada têm a dizer.

Recomenda-se que as escolas mantenham, 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.

A ginga de marcha, comum a quase todos os cortejos carnavalescos, precisa ser mantida, mas as evoluções das alas, e em especial das alas femininas, podem deixar de ser apenas a ‘marcha dos ginastas’ para descrever, sem quebra de autenticidade, desenhos geométricos diversos, que pelo seu número e variedade certamente prestarão brilho e encanto extraordinário aos desfiles.

As escolas precisam urgentemente reintegrar-se no carnaval carioca, participando ativamente dele e não apenas nos concursos oficiais. Para tanto, recomenda-se:

- 1) que as escolas abram mão de prêmios e classificações, que são a causa, às vezes velada, às vezes ostensiva, tanto dos atrasos injustificáveis dos desfiles como das rivalidades entre as agremiações participantes;
  - 2) que as escolas desistam da apresentação de alegorias em carretas, que atravancam as ruas e retardam a marcha, substituindo-as por alegorias que possam ser conduzidas no máximo por uma, duas ou três pessoas;
  - 3) que as pistas para os desfiles sejam maiores do que os trechos que lhes são atribuídos nas Avenidas Rio Branco e Presidente Vargas;
  - 4) que as escolas, em vez de se apresentarem apenas no concurso oficial, desfilem também nos bairros onde tenham sede, com maior freqüência e regularidade do que já se faz;
- e, finalmente,
- 5) que, como se sugere no capítulo III, se fundam num organismo único, a associação e a confederação das escolas de samba.

Os prêmios em dinheiro atualmente pagos às escolas vencedoras dos concursos seriam, em conseqüência, distribuídos equitativamente entre as entidades que neles tomam parte, como reconhecimento à unidade da família do samba e à maior participação das escolas no carnaval carioca, de que são, sem sombra de dúvida, a maravilha.

Acreditamos que, a esta altura dos acontecimentos, já não procede o argumento de que prêmios e classificações possam constituir um ‘estímulo’, sem o qual a escola

regrediria. Guardiã das melhores tradições do samba, criadora da maior e da mais importante associação popular do nosso país, a escola, agora em plena maioria, já não precisa de ‘estímulos’ dessa ordem para continuar a crescer e desenvolver-se.

A escola deve conquistar – se necessário por decisão judicial – o direito de se registrar como ‘escola de samba’, com a faculdade de anteceder ou não esse título com a qualificação de ‘grêmio recreativo’.

### III

As organizações de escolas – a Associação Brasileira das Escolas de Samba e a Confederação Brasileira de Escolas de Samba – não têm, nem jamais tiveram, motivos verdadeiros para manter dividida a família do samba. Não desconhecemos que houve, em passado remoto, dissensões e divergências, que poderíamos qualificar de pessoais e políticas, dando em resultado a criação de duas agremiações diferentes. Mas tais dissensões 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. Havendo-se congado oficialmente as duas organizações neste congresso do samba, como vinham fazendo oficiosamente em várias oportunidades, é justo esperar que a união tão desejada finalmente se concretize.

A fim de evitar a eclosão de novas suscetibilidades, propõe-se que a futura organização única seja administrada em sistema colegiado, renovando-se na presidência representantes de uma e de outra das entidades coordenadoras de escolas, enquanto esta medida for considerada necessária.

É desejo geral que já no carnaval de 1963 as escolas desfilem sob a bandeira de uma organização única.

### IV

A esperança máxima da proteção efetiva aos direitos de autor repousa na Ordem dos Músicos.

A intervenção da Ordem, através de medidas que estão em vigor ou estarão dentro em pouco, terminará com os vexames a que compositores e intérpretes têm estado sujeitos, garantindo-lhes a remuneração a que tiverem direito. Uma das medidas a adotar brevemente, de extraordinário alcance para a justa cobrança de direitos autorais, será a imposição do retificador profissional.

O Serviço de Educação Musical da Ordem já vem dando valiosa ajuda ao compositor e ao intérprete que não tiveram a possibilidade de estudar, seja melhorando os seus conhecimentos musicais, seja propiciando o registro da sua composição, não apenas na letra, como ocorria outrora, mas também na partitura.

Aconselha-se instantaneamente a compositores, cantores, instrumentistas, intérpretes, harmonizadores, orquestradores etc., que, se ainda o não fizeram, busquem o registro na Ordem, onde as suas reivindicações terão o apoio esclarecido e militante que mereçam.

### V

Recomenda-se que representantes da Ordem dos Músicos, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e da futura organização única das escolas de samba se reúnam com pessoas entendidas ou experimentadas em problemas de difusão da música brasileira no exterior a fim de examinar os dispositivos legais que disciplinam a matéria e, se necessário, propor a sua revisão pelo Congresso Nacional, para assegurar a participação do maior número possível de pessoas, grupos artísticos e entidades, sem distinções nem favoritismos.

Quanto à música em si, sugere-se que àquela que se destina ao exterior se dê o melhor tratamento moderno em matéria de harmonização e orquestração, sem



o que a nossa música será, para o exigente público dos cinco continentes, pouco menos do que um exotismo rudimentar.

## VI

Com a fusão das entidades coordenadoras das escolas, espera-se que se possa chegar a transformar em realidade um velho e acalentado sonho – a construção do Palácio do Samba.

O edifício, monumento à unidade, só poderá surgir se efetivamente contar com o esforço e a dedicação coordenados e fraternais da futura organização única das escolas de samba, das suas filiadas, de compositores, intérpretes, estudiosos e amigos do samba em geral.

Este será o magnífico alicerce do Palácio do Samba.

Este documento será conhecido, a partir deste momento, como Carta do Samba.

Destina-se esta Carta muito mais a equacionar problemas do que a solucioná-los, muito mais a pôr em letra de forma observações, tendências e desejos do que a ditar normas ao desenvolvimento ulterior do samba. Não se nega porém, que, refletindo a média das opiniões que tiveram voz no I Congresso Nacional do Samba, nela se dar, ao mesmo tempo que razões e caminhos para a preservação das características do samba, uma perspectiva de progresso que não entre em choque com a tradição que consideramos de nosso dever proteger, a fim de lhe permitir uma evolução natural.

Esta Carta deve ser meditada pelos amigos do samba, para revogá-la, ampliá-la, corrigi-la, atualizá-la ou ratificá-la nos futuros congressos.

Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1962

(Publicada em folheto pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, MEC, 1972.)



