

# “Da acrópole ao morro da Mangueira”:

o afro-brasileirismo do samba na polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego (1939)



Carmen Miranda e o Bando da Lua, s./d., fotografia (detalhe).

*Lucas André Gasparotto*

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professor da Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura de Florianópolis (SC). Autor do livro *Uma torrente d'ais ou a alma nacional?: o fado em perspectiva identitária na discussão acerca da nação portuguesa (1878-1904)*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2018. [lucas.gasparotto@gmail.com](mailto:lucas.gasparotto@gmail.com)

## “Da acrópole ao morro da Mangueira”: o afro-brasileirismo do samba na polêmica entre Pedro Calmon e José Lins do Rego (1939)<sup>1</sup>

“From the acropolis to Mangueira’s hillside favela”: samba’s afro-brazilianism in the controversy between Pedro Calmon and José Lins do Rego (1939)

*Lucas André Gasparotto*

### RESUMO

O artigo analisa a polêmica em torno do samba, travada na imprensa carioca entre Pedro Calmon e José Lins do Rego em meados de 1939. O debate ocorre quando Carmen Miranda viaja aos Estados Unidos, acompanhada do Bando da Lua, para realizar uma série de *shows* que incluía uma temporada na Broadway e apresentações no pavilhão brasileiro montado para a Feira Mundial de Nova York. Carmen e seu grupo levariam uma amostra da cultura brasileira ao maior palco internacional da música, num momento em que diversas nações se reuniriam para mostrar ao mundo sua cultura e seus avanços tecnológicos. Opõem-se, então, Pedro Calmon – historiador da Academia Brasileira de Letras, expoente do classicismo erudito dos autores consagrados e seguidor do determinismo científico racista, herança do século XIX – e José Lins do Rego, um dos nomes do “romance de 30”, adepto da proposta modernista de subversão das letras nacionais e que se colocava como discípulo do “tradicionalismo regionalista” de Gilberto Freyre. Sob o contexto do Estado Novo, quando uma política nacionalista procurava conformar a unidade do país imprimindo uma identidade popular à nação, a polêmica põe em evidência diferentes matrizes explicativas da cultura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** samba; nação; cultura nacional.

### ABSTRACT

The article analyzes the controversy surrounding samba, waged between Pedro Calmon and José Lins do Rego, in the Rio de Janeiro press in mid-1939. The debate takes place at the moment Carmen Miranda travels to the United States, accompanied by Bando da Lua, to perform a series of shows that included a season on Broadway and presentations in the Brazilian pavilion, which had been set up for the Expo 1939 New York. Carmen and her group were preparing to take a sample of Brazilian culture to the biggest international music venue, at time when several nations would to show the world their culture and their technological advances. The controversy opposes two expressive intellectuals. On the one hand, Pedro Calmon, historian of the Brazilian Academy of Letters, a personality amongst the classicism of acclaimed authors and a supporter of racist scientific determinism, which was a 19th century inheritance. On the other hand, José Lins do Rego, one of the names of the “1930s romance novel”, supporter of the proposal modernist subversion of national letters and a disciple of the “regionalist traditionalism” elaborated by Gilberto Freyre. Under the context of the Estado Novo, nationalist cultural policy seeks to bring unity to the country by printing a popular identity to the nation, the controversy highlights different explanatory matrixes of Brazilian culture.

**KEYWORDS:** samba; nation; national culture.

<sup>1</sup> Este trabalho originou-se da tese de doutorado intitulada *Se não é a canção nacional, para lá caminha*: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942), defendida junto ao Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) em março de 2019.



No início dos anos 1990, Caetano Veloso afirmara que, para sua geração, Carmen Miranda fora “motivo de orgulho e vergonha”. Num primeiro momento, se via nela “mais o grotesco do que a graça”. Contudo, em 1967, Carmen foi retomada pelo movimento tropicalista “como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora”. Para Caetano, “ela era a nossa caricatura e nossa radiografia [...]. Carmen Miranda tinha deixado no Brasil o registro abundante da sua particular reinvenção do samba”.<sup>2</sup>

Recentemente, contudo, no prefácio à edição comemorativa de 20 anos da publicação de *Verdade tropical*, Caetano acrescentou, de maneira tão surpreendente como discutível, que “Carmen Miranda não sabia sambar”, hábito que só teria se popularizado “com a moda do samba de morro (iniciada por Nara Leão) e o restaurante Zicartola” nos anos 1960. Ele vê nesse fato um marco: “isso pra mim marca uma virada profunda na história da nossa cultura popular”.<sup>3</sup> Suas reflexões, se destacam a relevância histórica de Carmen, sugerem também o caráter inventivo do samba e sinalizam a necessidade de investigação da historicidade do processo de constituição de elementos da cultura nacional.

Rio de Janeiro, 21 de junho de 1939: “Obtive grande êxito a popular interpretar do samba, na Broadway”, destacou a manchete do *Diário de Notícias*, anunciando o sucesso da estreia de Carmen Miranda e o Bando da Lua em Nova York. Em tom efusivo, a matéria salientava “o mais estrondoso êxito” que, na noite anterior, no Broadhurst Theater, “por seis vezes foi a notável interprete da musica brasileira chamada ao palco para receber as palmas prolongadas com que a assistência coroou o seu estupendo trabalho”.<sup>4</sup>

Carmen havia sido contratada para se apresentar na revista de comédia musical *Street of Paris*, do empresário norte-americano Lee Shubert. À redação do *Diário de Notícias*, ele declarou estar ela “fadada a fazer mais pela solidificação das boas relações entre os Estados Unidos e a América do Sul do que os próprios diplomatas”.<sup>5</sup> Naquele momento, a manutenção do diálogo com os países da América Latina tornara-se a pedra de toque das relações internacionais norte-americanas no entreguerras.<sup>6</sup> Com dimensões de embaixada, a viagem foi anunciada na imprensa como uma “missão”: “já não eram

<sup>2</sup> VELOSO, Caetano. Carmen Miranda Dada. In: *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 74-77. Artigo publicado em outubro de 1991 no *New York Times* e reproduzido na *Folha de S. Paulo*.

<sup>3</sup> *Idem*, Carmen Miranda não sabia sambar. In: *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 44.

<sup>4</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1939, segunda secção, p. 7. Optou-se, neste artigo, pela transcrição *ipsis litteris* do conteúdo das fontes, a fim de destacar seu caráter histórico.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Desde 1933 o governo Roosevelt vinha executando a “política da boa vizinhança” como estratégia de relacionamento com a América Latina, a fim de assegurar sua influência no continente frente às potências europeias, sobretudo em função dos acordos comerciais firmados entre o Brasil e a Alemanha nazista. Ver MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

apenas Carmen e o Bando da Lua. Era o samba, ou o próprio Brasil, de turbanete e balangandãs, que ia viajar e se impor ‘lá fora’”, conta Ruy Castro.<sup>7</sup>

A edição do *Diário de Notícias* de 17 de maio, num tom um tanto nacionalista, fazia a divulgação da estreia vinculando a figura e o trabalho da artista ao país: “no pavilhão do Brasil, Carmen Miranda deverá fazer-se ouvir varias vezes por semana em sambas e canções brasileiras”.<sup>8</sup> O governo Vargas havia inaugurado, em 30 de abril, um pavilhão projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer na Feira Mundial de Nova York. Com o tema “O mundo de amanhã”, sessenta países e organizações internacionais demonstravam o impacto positivo dos recursos tecnológicos e científicos na sociedade. No contexto de animosidades do entreguerras, objetivando estimular a economia, a participação do Brasil era considerada parte estratégica da “política da boa vizinhança” norte-americana.<sup>9</sup>

Depois de treze dias a bordo do navio S. S. Uruguai, Carmen estreou *Street of Paris* em Boston em 29 de maio de 1939. Quando o espetáculo foi apresentado no Broadhurst Theater, na Broadway, na noite de 19 de junho, Carmen já alcançava fama nos Estados Unidos. Dez dias após a estreia em Nova York, o programa semanal de maior audiência do rádio, *The Fleischmann Hour*, fechou contrato com a cantora e seu grupo por três meses. Durante a estada nos Estados Unidos, Carmen participou de vários programas de rádio. Em fins de fevereiro de 1940, a revista partiu para temporadas na Filadélfia, Chicago, Toronto, Pittsburgh, St. Louis e Washington, onde ela e seu grupo foram recebidos com honras de chefes de Estado num jantar do Partido Democrático em homenagem ao presidente Roosevelt e, em seguida, numa recepção na Casa Branca.<sup>10</sup>

Foi no Casino da Urca que Lee Shubert conheceu Carmen em 15 de fevereiro de 1939. Naquela noite, após assisti-la interpretar o samba “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, o empresário norte-americano assinou contrato para a temporada nos Estados Unidos. Carmen alcançara o estrelato com “Tai”, marchinha de Joubert de Carvalho composta especialmente

<sup>7</sup> Cf. CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 194.

<sup>8</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 maio 1939, p. 1.

<sup>9</sup> Ver COMAS, Carlos Eduardo. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. *Arqtexto*, n. 16, Porto Alegre, 2010, e *Expo 1939 New York*, sítio oficial do Bureau International Expositions (BIE). Disponível em <[www.bie-paris.org](http://www.bie-paris.org)>. Acesso em 14 maio 2017. Embora a viagem não tenha tido *status* de missão diplomática oficial, as negociações que a antecederam demonstram a interferência direta da presidência da República. Diante da intenção de Lee Shubert de contratar somente Carmen Miranda, conta José Ramos Tinhorão que ela se recusou a viajar sem os músicos por orientação direta do presidente Getúlio Vargas, depois de um encontro “na estância balneária de Caxambu na penúltima semana de abril de 1939”. TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 300. Após negociações, decidiu-se que o empresário pagaria cachê a quatro músicos da banda e Carmen assumiria o dos outros dois. Como ainda faltavam as passagens, o “Bando” recorreu, então, às relações pessoais que mantinha com a família Vargas. Segundo Ruy Castro, foi Alzirinha Vargas, filha do presidente e amiga dos músicos, quem encaminhou a solicitação do custeio das seis passagens a Lourival Fontes, então diretor do Departamento Nacional da Propaganda (DNP). A inauguração do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York servira como pretexto e justificativa ao patrocínio governamental: o Bando” se apresentaria durante seis meses naquele espaço. Além das passagens, a fim de custear despesas no exterior, o DNP pagou uma quantia em dinheiro por quatro apresentações do grupo na *Hora do Brasil*, programa oficial de rádio que compunha a estrutura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Ver CASTRO, Ruy, *op. cit.*

<sup>10</sup> Ver *idem*, *ibidem* e OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982. O *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro noticiou a participação de Carmen em programas de rádio nas edições de 25 jun. 1939, p. 1; 4 jul. 1939, p. 2, e 25 jul. 1939, segunda secção, p. 1.

para ela e gravada, em janeiro de 1930, com o nome de “Pra você gostar de mim”, título logo substituído pelo público pela expressão do estribilho.<sup>11</sup> O disco, o segundo de sua carreira, alcançou cifras nunca obtidas antes: 35 mil cópias somente no primeiro ano, época em que, segundo Ruy Castro, “mil discos representavam uma vendagem muito boa”.<sup>12</sup> Na década de 1930, Carmen consolidou sua carreira tornando-se a maior vendedora de discos do país e internacionalizando sua carreira. A partir de 1931, realizou turnês anuais à Argentina. Contudo, o ponto alto de sua carreira seria a viagem aos Estados Unidos.<sup>13</sup>

Na turnê norte-americana Carmen interpretou “O que é que a baiana tem?”, de Caymmi, a marchinha “Touradas em Madrid”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, o samba-embolada “Bambu, bambu”, de Patricio Teixeira e Donga, e “South American way”, samba-rumba de Jimmy McHugh e Al Dubin, “feita especialmente para o espetáculo [Street of Paris]”, todas selecionadas por Shubert.<sup>14</sup> Desde as apresentações no Cassino da Urca, Carmen vestia o figurino carregado de símbolos afro-brasileiros que ela mesma havia idealizado e costurado, inspirada na letra de Caymmi. A composição listava os adereços das baianas do partido-alto: “torço de seda”, “brincos de ouro”, “corrente de ouro”, “pano da Costa”, “bata rendada”, “pulseira de ouro”, “saia engomada”, “sandália enfeitada”, “rosário de ouro”, “uma bolota assim”.<sup>15</sup>

Caymmi explicou o significado das referências quando esteve na casa de Carmen em 1938: “o torço de seda era o turbante”, “o pano-da-costa, o xale”, “os balangandãs eram pencas de figas e amuletos feitos de metais nobres” ou de “objetos de ferro, madeira ou osso que representassem um pedido ao santo ou o pagamento de uma promessa”.<sup>16</sup> Ao se vestir, supostamente, como as baianas do partido-alto – não vem ao caso discutir, aqui, em que medida essa indumentária correspondia a uma concepção estilizada e glamorizada –, ela buscava, portanto, conscientemente ou não, mostrar ao mundo uma figura de cunho étnico-racial como elemento diferenciador da especificidade nacional.<sup>17</sup> Nos 1930, com a modernização do país, se buscava uma identidade unificadora para a nação, sobretudo através do rádio.<sup>18</sup> Essa lógica aparece em outra das canções interpretadas por Carmen na turnê norte-americana.

<sup>11</sup> Cf. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>12</sup> CASTRO, Ruy, *op. cit.*, p. 53.

<sup>13</sup> Cf. KERBER, Alessander. *Carlos Gardel e Carmen Miranda: representações da Argentina e do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

<sup>14</sup> Ver CASTRO, Ruy, *op. cit.*, p. 201 e 202. “South American way”, por sinal, fez parte do repertório do filme *Serenata tropical*, estrelado por Carmen Miranda.

<sup>15</sup> “O que é que a baiana tem?” (Dorival Caymmi), Carmen Miranda. 78 rpm Odeon, 1939.

<sup>16</sup> CASTRO, Ruy, *op. cit.*, p. 170.

<sup>17</sup> A conversão de elementos étnico-raciais em símbolos nacionais é tema dos trabalhos do antropólogo Ruben George Oliven. Ver OLIVEN, Ruben George. A elaboração de símbolos nacionais na cultura brasileira. *Revista de Antropologia*, n. 26, São Paulo, 1983, e *idem*, *A parte e o todo*. Petrópolis: Vozes, 2002. Alessander Kerber, em sua tese, defende que Carmen Miranda, no Brasil, e Carlos Gardel, na Argentina, “tinham suficiência simbólica para fazer com que segmentos sociais, que compartilhassem de determinadas identidades populares, étnicas e regionais, se percebessem representados nesses artistas” como símbolos nacionais, posteriormente apropriados pelo Estado. Cf. KERBER, Alessander, *op. cit.*, p. 34 e 35.

<sup>18</sup> Nesse sentido, Carmen Miranda já cantava a brasilidade do samba, e dela própria, desde pelo menos o início da década de 1930, em músicas como “Eu gosto da minha terra”, samba de Randoval Montenegro, e “O samba é carioca”, de Osvaldo Silva.

Na marchinha “Touradas em Madrid”, ao lado das personagens Peri e Ceci d’O *guarani* (1857), ícones do idealismo indianista de José de Alencar, o samba contrapõe-se às touradas e às castanholas, instrumento musical utilizado na arte flamenca: “Eu fui as touradas em Madrid/ Bum para tim bum/ E quase não volto mais aqui/ Pra ver Peri beijar Ceci/ Eu conheci uma espanhola/ Natural da Catalunha/ Queria que eu tocasse castanhola/ Que pegasse touro a unha/ Caramba, caracolis/ Sou do samba/ Não me amoles/ Pro Brasil eu vou fugir”.<sup>19</sup>

A canção expõe, assim, o caráter brasileiro do samba em relação a uma singularidade própria encontrada nas personagens de Alencar e em relação à alteridade estabelecida com as touradas e as castanholas. A *performance* de Carmen Miranda impressionou o público na Broadway. Com adjetivos que destacavam seu caráter étnico-racial, a imprensa norte-americana vinculou-a às características tropicais do Brasil. O *New York Times* afirmou que “a América do Sul contribuiu com a mais maravilhosa personalidade que a revista” apresentara, a qual irradiara “um calor que se distribuiu por todo o Broadhurst”. O *Herald Tribune*, por sua vez, exclamou: “Miss Miranda é morena e resplandece de personalidade”. “Uma estranha flor tropical”.<sup>20</sup> No Brasil, vozes dissonantes reagiram na imprensa carioca.

Carmen e seu “Bando” mal haviam embarcado no navio S. S. Uruguay e a opinião pública começava a manifestar incômodo. Dois dias depois da partida, na edição do *Diario de Noticias* de 6 de maio, Dona Ondina Ribeiro Dantas, cronista e crítica de música que fora também diretora daquele jornal, manifestava, sob o pseudônimo D’OR, preocupação com a imagem do Brasil. Na ocasião em que o mundo estaria “julgando os paizes com a sua cultura e o seu progresso através daquilo com que cada um se faz representar”, Carmen e seu “Bando”, entre outros artistas, levavam ao evento norte-americano “as mais recentes produções da musica dos morros”. Embora reconhecesse que o caráter de novidade despertaria a curiosidade da multidão cosmopolita reunida em Nova York, classificava aquela música como uma “especie inferior”, caracterizada por “uma mistura de sentimentos varios e alheios ao nosso ambiente, como o portuguez e o africano, entrelaçados ás manifestações originarias da raça puramente brasileira – a indígena”. Pelo contrário, o país deveria demonstrar ao mundo o “espírito de cultura e saber” presente nas “composições de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez e outros mais”, como “amostra da gente brasileira adeantada e progressista”, muito embora objetasse que a música erudita fosse “moldada nas tradições do povo”.<sup>21</sup>

Em poucas linhas, o conteúdo da matéria oferece um quadro interpretativo da cultura brasileira, desde o determinismo científico do século XIX,



<sup>19</sup> “Touradas em Madri” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Carmen Miranda com o Bando da Lua e Garoto, integrou a revista da Broadway *Street of Paris*, em 26 dez. 1939 e foi gravada na Decca americana.

<sup>20</sup> Cf. *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1939, segunda seção, p. 7; *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1939, p. 19.

<sup>21</sup> D’OR. A musica brasileira na exposição de Nova York. *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 6 maio 1939, segunda seção, p. 9. Sobre o pseudônimo adotado pela autora, ver PINHEIRO, Tobias. O repórter em cima da linha. In: BRAGA, Regina Stela (org.). *Diario de Noticias: a luta por um país soberano*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2006 (Cadernos da Comunicação/Série Memória), e ALMIRANTE. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 11 abr. 1967, 3 CDs (Coleção Depoimentos).

que discutia a mestiçagem das três raças fundantes da nação, até os projetos modernistas das décadas de 1920 e 1930, dedicados a fundar uma “brasilidade”. Os parâmetros raciológicos e a clivagem entre o popular e o erudito são arrolados como critérios para a definição da nacionalidade, de acordo com uma escala valorativa que procurava desqualificar a mistura de raças e as manifestações populares. Altamente ilustrativo do cenário intelectual, o texto seria a antessala de uma polêmica travada em 1939. Conforme Sérgio Cabral, “o sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos provocou imediatamente uma polêmica entre dois intelectuais de grande projeção: o historiador Pedro Calmon e o romancista José Lins do Rego”.<sup>22</sup>

Colocam-se frente a frente, de um lado, Pedro Calmon, historiador da Academia Brasileira de Letras, expoente do classicismo erudito dos autores consagrados e adepto do determinismo científico, herança da Escola Nina Rodrigues.<sup>23</sup> De outro, José Lins do Rego, um dos nomes do “romance de 30”, defensor da proposta modernista de subversão das letras nacionais e que se situa como discípulo do “regionalismo tradicionalista” elaborado por Gilberto Freyre desde sua chegada ao Brasil, em 1923, propondo modernizar o país através da conservação da tradição e dos valores regionais como condição para a definição da nacionalidade.<sup>24</sup>

### “Sambista ou... aryano”: a polêmica

Em 17 de junho de 1939, o jornal *A Noite* estampou o artigo “Samba e batuque”, de autoria de Pedro Calmon. O tom era de preocupação com a valorização, “perante platéias estrangeiras, para o espanto e o seu aplauso (em todo caso, mais para a sua admiração)” da “musica afro-brasileira”. A menção indireta à turnê de Carmen Miranda e à presença de outros músicos brasileiros na Feira Mundial de Nova York aproximava o samba do batuque, dança africana originária do Congo e de Angola, vinculação comum em letras de samba entre o final da década de 1920 e o início de 1930.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 70 e 71. O autor limita-se a transcrever, na obra em questão, parte dos textos publicados nos jornais *A Noite* e *O Jornal*. Apesar da importância, o debate entre Pedro Calmon e José Lins do Rego carece de análises pormenorizadas. Para Monica Pimenta Velloso, citando Sérgio Cabral, a polêmica “revela que a ‘invenção do samba’ foi conflituosa”. VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 39. Adalberto Paranhos, por sua vez, igualmente citando Cabral, afirma que “José Lins não deixava por menos ao endereçar suas críticas àquele filho dileto das classes dominantes baianas” e que “Pedro Calmon se defendia, se bem que em sua defesa vinham à tona pressupostos racistas”. PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015, p. 75.

<sup>23</sup> Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 248.

<sup>24</sup> Ver REGO, José Lins do. Notas sobre Gilberto Freyre. In: FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1941, p. 9 e 10.

<sup>25</sup> Ver CALMON, Pedro. Samba e batuque. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1939, p. 2. Em 1933, Moreira da Silva interpretou os versos de “É batucada”: “Samba de morro, não é samba/ É batucada, é batucada”. Contudo, mais ilustrativo é o samba “Na Pavuna”: “O malandro que só canta com harmonia/ Quando está metido em samba de arrelia/ Faz batuque assim/ No seu tamborim/ Com o seu time, enfezando o batedor/ E grita a negrada/ Vem pra batucada”. Ouvir os sambas “É batucada” (Caninha e Visconde Bicoiba), Moreira da Silva, com acompanhamento de Gente do Morro. 78 rpm, Columbia, 1933, e “Na Pavuna” (Almirante e Homero Dornelas), Moreira da Silva, com acompanhamento do Bando de Tangarás. 78 rpm, Parlophon, 1929.

Naquele momento, “pandeiros, cuícas, tamborins, surdo e ganzá” eram incorporados pelos blocos carnavalescos e acusados de “sujar” as gravações.<sup>26</sup> Muitos desses instrumentos de percussão eram utilizados nos rituais de religiões de matriz africana. Em 1934, na palestra “O negro no folk-lore e na literatura do Brasil”, Renato Mendonça demonstrou o sincretismo no culto *gegê-iorubá* e a consolidação da macumba no Brasil. Segundo ele, utilizavam-se nos terreiros de candomblé tambores, “atabaque ou tambaque”, “canzá ou ganzá, feito de canna com talhas e orifícios transversaes”, entre outros instrumentos. Essa sonoridade encontrava-se também na origem do maxixe, do tango e do samba, na América do Sul, e do *charleston* e do *shimmy* das *jazz-bands* nos Estados Unidos.<sup>27</sup>

É justamente essa vinculação o alvo da crítica de Calmon. O Brasil não teria o monopólio da convencionalmente chamada “música afro-brasileira”, visto que era “popular e famosa em Cuba, em Nova Orleães, em Charleston e no bairro negro de Nova York”.<sup>28</sup> Sua preocupação com a visibilidade de elementos da cultura africana no país relacionava-se à escravidão. A exemplo de Rui Barbosa, que queimou a documentação referente ao cativo no final do século XIX, Calmon desejava limpar essa mácula da história nacional. Para ele, o samba era constituído por “batuques e onomatopeias” que lembravam, “ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala; córos da escravidão; ‘Vozes d’África’; motivo do outro lado do mar...”.<sup>29</sup> Tratava-se, portanto, de um produto importado do continente africano e estabelecido aqui entre os negros cativos.

Apesar da crítica, Calmon classifica as manifestações culturais dos negros como “‘folk-lore’ abundante”. O que diz combater é a artificialidade da forma como foi apropriado no Brasil, “desfigurado, apelintrado, alegre e recosido de falsos ornatos como se descesse do morro, e varasse os Cassinos, através das galerias da casa Sloper!”<sup>30</sup> Ele ataca diretamente, nesses termos, a bai-

<sup>26</sup> Cf. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de, *op. cit.*, p. 100.

<sup>27</sup> Ver MENDONÇA, Renato. O negro no folk-lore e na literatura do Brasil. In: FREYRE, Gilberto *et al.* *Estudos afro-brasileiros*: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro reunido em Recife em 1934. Rio de Janeiro: Ariel, 1935, p. 4 e 5. Roger Bastide explica que, no Rio de Janeiro, as “nações”, como eram chamadas as diferentes tradições de candomblés (angola, congo, jeje, nagô, queto, ijexá) “fundiram-se umas nas outras, deixando-se também penetrar profundamente por influências exteriores, ameríndias, católicas, espíritas, dando nascimento a uma religião essencialmente sincrética, a macumba”. BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 30.

<sup>28</sup> CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. De acordo com Eric Hobsbawm, “a partir de 1900, a invenção de novas danças rítmicas tornou-se uma pequena indústria. A safra 1910-1915, *turkey trot*, *bunny hug*, etc., produziu a fórmula mais duradoura, o foxtrote. Pode-se afirmar que sem o foxtrote e seus similares (o *shimmy*, originalmente uma Indecência da Costa Bárbara, alcançou especial sucesso na Europa, na década de 1920), o triunfo do jazz híbrido na música *pop* teria sido impossível, assim como o avanço de ritmos latino-americanos se respaldou firmemente no tango, também por ocasião da Primeira Grande Guerra. Inovações subsequentes – o *black bottom*, *charleston*, *lindy bop*, *big appie*, *truckin* e outras – emprestadas, principalmente de abundantes fontes de novas danças nos cabarés do Meio-Oeste, e mais tarde nos grandes salões de baile do Harlem – foram ondas temporárias”. HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 70 e 71.

<sup>29</sup> CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. De acordo com Florentina Souza, em “Malês: a insurreição das senzalas”, publicada em 1933, Calmon desloca “para um plano secundário os fundos conflitos sociopolíticos e raciais que dariam fundamento ao ódio (ou à revolta negra/escrava) temido(a) pelos personagens brancos”. Ao promover um “final feliz” para o romance ele procura diminuir o impacto da escravidão na história do Brasil. Ver SOUZA, Florentina. Malês: a insurreição das senzalas de Pedro Calmon. In: CALMON, Pedro. *Malês: a insurreição das senzalas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia/Academia Brasileira de Letras da Bahia, 2002, p. 8.

<sup>30</sup> CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2.

ana de Carmen Miranda. Não havia nada de originalmente brasileiro, e nem mesmo de africano, naquela figura carregada de penduricalhos vendidos na Casa Sloper, tradicional magazine inaugurado no Rio de Janeiro em 1899.<sup>31</sup>

Para Calmon, o samba que se mostraria ao mundo como “música afro-brasileira” era, portanto, um “equivoco mosqueado de exageros pueris, deformado pelas imitações incultas”. A artificialidade da baiana construída por Carmen, “para ingles ver” e “brasileiro não entender”, estaria influenciada por fatores externos e condicionada por padrões contemporâneos em nada herdeiros das antigas tradições dos negros. Deturpava-se, dessa forma, o seu “folk-lore abundante” através da “estilização, exploração, muitas vezes achincalhe das penças originalidades líricas que nos ficara [sic] dele”.<sup>32</sup>

Essa originalidade, para Calmon, havia se perdido no passado colonial. Num exercício de transportar personagens históricos para o presente, ele os consagra como detentores de autenticidade e denuncia a artificialidade das representações contemporâneas. Segundo afirma, “Chico Rei” e o “Pai Tomaz” ficariam horrorizados “com as delirantes interpretações que tamborilam hoje no couro velho da arte afro-americana” e suplicariam a um juiz que embargasse e reprimisse “o abuso estético”. Surpresos quando se anunciasse a “canção do Brasil” e aparecesse no palco, “debaixo de um coqueiro, uma preta da Guiné, a saracotear o seu baile nativo”, questionar-se-iam: “Do Brasil – por que?”, se outras expressões musicais semelhantes existiam em países do continente como Cuba e Estados Unidos.<sup>33</sup>

Seria impossível estabelecer continuidade com as manifestações de origem africana do passado, pois “as toadas e a poesia do preto nacional não chegaram, fora de seus ‘congós’ melódicos, a transpor a restrita região em que ele se confinava no Brasil de outrora”. Suas “chonsas”, seus “ritos orgíacos”, seus “pobres ‘sambas’” e seu “cancioneiro humilde” não teriam criado no país “um tipo indígena de arte”. Pedro Calmon justificava seu argumento recorrendo aos estudos de Nina Rodrigues, que, “consternado”, notara “que as raças africanas se extinguíam nestes climas amáveis quase sem deixar traço – de sua remota e interna influencia”. Para ele, faltara essa noção aos contemporâneos do médico baiano, que, “sobre a festança dos ‘candomblés’ e a tonteira dos ‘cangerés’, não bisbilhotavam etnologia nem faziam ciência, àquele tempo em que os costumes gentílicos desfilavam magia, imoralidade, subversão e

<sup>31</sup> Ver LOPES, Ana Cláudia Lourenço Ferreira. *A Celeste Modas e as butiques de Copacabana nos anos 1950: distinção, modernidade e produção do prêt-à-porter*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014.

<sup>32</sup> CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. Também para Nina Rodrigues, a contribuição africana ao folk-lore brasileiro “devia ter sido de inesgotável opulência”. RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 276.

<sup>33</sup> CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. Chico Rei foi uma figura lendária, supostamente rei do Reino do Congo, que veio para o Brasil como escravo. Depois de comprar sua alforria, virou monarca em Ouro Preto, antiga Vila Rica, em Minas Gerais, no século XVIII. Ver SILVA, Rubens Alves da. Chico Rei Congo do Brasil. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). *Imaginário, cotidiano e poder: memória afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2007. Pai Tomaz faz alusão ao romance antiescravista *A cabana do Pai Tomás*, da escritora norte-americana Harriet Beecher Stowe, inicialmente publicado no jornal *The National Era*, de Washington, e editado em livro em 1852. Publicada em português pela Rey e Belhatte de Paris em 1853, alcançou grande repercussão no Brasil imperial. Ver FERRETTI, Danilo José Zioni. A publicação de “A cabana do Pai Tomás” no Brasil escravista: o “momento europeu” da edição Rey e Belhatte (1853). *Varia Historia*, v. 33, n. 61, Belo Horizonte, jan.-abr 2017.

barbárie”.<sup>34</sup> Aqui, Calmon toma de Nina Rodrigues não só a má aclimação dos negros no Brasil, como também a ideia de que reinavam nos “excessos e orgias” nos grandes candomblés.<sup>35</sup>

A polêmica propriamente dita iniciou quando José Lins do Rego publicou o artigo “O Sr. Pedro Calmon é contra o samba”, na edição de *O Jornal* de 2 de julho.<sup>36</sup> A acusação inicial ataca o historiador pessoalmente: “o fino rebento do recôncavo bahiano, o Du Pin, o Almeida, o Muniz e Aragão, de sangue de Marquez”. Em defesa do samba como uma manifestação musical “afro-brasileira”, Lins do Rego opõe a origem aristocrática e a estética literária de Calmon à procedência popular do gênero musical. Orientando sua crítica pela clivagem entre as posições social e intelectual de seu contendor e o objeto ao qual se refere, o romancista ignora a artificialidade na reprodução de elementos de origem africana denunciada por Calmon e acusa-o de alimentar preconceito com as manifestações culturais de ex-escravizados: “[ele] quer que se extinga de nossa vida esta coisa vil e negra que é a música brasileira. Tudo isto cheira a budum, a restos de senzala, a tinir de correntes de captivos, a dor de escravos, a ‘Vozes d’África’”.<sup>37</sup>

Lins do Rego ataca também as concepções literárias e a obra historiográfica de Calmon. Da torre de marfim representada simbolicamente pela Academia Brasileira de Letras, o historiador procurava consolidar as letras tradicionais, valorizando a cultura erudita e ignorando as manifestações populares:

*O bahiano de forma literaria roliça, de periodos redondos, de estilo de rebolo, pode escrever historias, falar das delicias do segundo reinado, de um d. Pedro I cavalleiro, falar com ademanes de rhetoricos da decadência, quebrar as palavras com a sua maneira deliciosa de dizer, encher a boca de ss e rr, estender os braços como um discípulo de escola de declamação, mas contra o samba, contra o Brasil de raízes profundas não poderá o Sr. Pedro Calmon.*<sup>38</sup>

Para além das origens aristocráticas, da retórica empolada e das biografias dos Bragança escritas por Calmon, Lins do Rego procura afastá-lo pessoalmente da cultura afro-brasileira referindo-se ao uso de “ss” e “rr”. Em *Casa-grande & senzala*, Gilberto Freyre relata a influência dos negros na transformação da língua portuguesa falada no país: “a ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as síla-



<sup>34</sup> CALMON, Pedro, *op. cit.*, p. 2. Cangerés, ou canjerê, é uma “antiga denominação das reuniões religiosas dos negros; feitiço, mandinga”. LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011, p. 336.

<sup>35</sup> Ver RODRIGUES, Nina, *op. cit.*, p. 350. Para Roger Bastide, Nina Rodrigues não teria visto “mais que simples manifestações de histeria nos transe místicos e nas crises de possessão que caracterizavam o culto público dos africanos brasileiros”. BASTIDE, Roger, *op. cit.*, p. 230

<sup>36</sup> Ver REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1939, quarta seção, p. 1 e 3.

<sup>37</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 1.

<sup>38</sup> *Idem*. Lins do Rego refere-se pontualmente a duas obras: CALMON, Pedro. *O rei filósofo: vida de D. Pedro II*. São Paulo: Cia. Nacional, 1939 [1938]; *O rei cavaleiro: vida de D. Pedro I*. São Paulo: Cia. Nacional, 1933. Calmon também escreveu, entre outras: *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2002 [1932]; *História do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, v. 1; *História social do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1941 [1935].

bas moles. Daí esse português de menino que no norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo. Sem *rr* nem *ss*".<sup>39</sup>

O "Brasil de raízes profundas" encontrava, portanto, a influência africana. Reafirmando-se como discípulo de Freyre, Lins do Rego aproxima o samba das expressões populares do Nordeste. Calmon era, segundo ele, "contra a musica, que irrompe da alma popular" e achava "deprimente a musica dos morros, o doce cantar dos cocos alagoanos, os grandes rythmos dos aboios nordestinos, o gemer pathetico das cantorias de cegos". Pelo contrário, o historiador era um defensor da música erudita, "um inimigo de tudo que não seja subtil e fino como uma lamina de floreti", que não soasse como "um deleite dos Deuses requintados" ou não fosse "leve e doce como a ambrosia, [a] apresentar-se sem cor, sem vida, sem a força da alma e sem a volúpia do corpo". Tudo que não fosse "capaz de agradar um academico após um bom repasto, tudo que não seja feita para a sensibilidade de um acadêmico", afirma Lins do Rego, não era digno "de subsistir como musica". Calmon queria, assim, que o Brasil cantasse "como um alemão, como um inglez, como um grego".<sup>40</sup>

Tanto Calmon quanto Lins do Rego chamam atenção em seus artigos para a necessidade de que o mundo reunido em Nova York conhecesse a verdadeira música brasileira. Contudo, é curioso notar que o samba, acusado de artificial e de "moda cosmopolita" pelo historiador, é justamente o que o romancista considera expressão musical genuinamente nacional. No trecho acima, Lins do Rego, convém repetir, busca distanciar Calmon das expressões populares, atribuindo-o predileção pela música erudita. Nesse sentido, seguindo a tese de Santuza Cambraia Naves, "a música popular concretiza um certo ideal modernista que valoriza o despojamento e rompe com a tradição bacharelesca, associada a determinadas concepções de erudição".<sup>41</sup> José Lins do Rego coloca-se, assim, como um modernista no sentido freyreano, na medida em que combate as formas clássicas da literatura e da música erudita e defende o samba como "a musica que brota dos morros e do fundo da alma brasileira".<sup>42</sup>

Ele retoma, nesses termos, a ideia mítica dos morros do Rio de Janeiro como lócus original do samba urbano, tal como já haviam destacado Vagalume e Orestes Barbosa em 1933.<sup>43</sup> Em 1942, no ensaio "Música carioca", Lins do Rego reforçaria seu posicionamento, ligando as expressões musicais oriundas do espaço da favela ao principal nome da música erudita de então: "a música carioca já nos dera o grande Villa-Lobos. Villa é um filho do samba, dos choros, da magia das escolas do morro [...], sua música se enraiza no solo quente de Mangueira, da favela, do Salgueiro".<sup>44</sup>

<sup>39</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946 [1933], v. 2, p. 551.

<sup>40</sup> REGO, José Lins do, *op. cit.*, p. 1.

<sup>41</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 15.

<sup>42</sup> REGO, José Lins do, *op. cit.*, p. 1.

<sup>43</sup> Ver GASPAROTTO, Lucas André. *Se não é a canção nacional, para lá caminha: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolos identitários no Brasil e em Portugal (1890-1942)*. Tese (Doutorado em História) – PUC-RS, Porto Alegre, 2019.

<sup>44</sup> REGO, José Lins do. *Música carioca*. In: *Gordos e magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 250-252.

O maestro já tinha sido assunto em artigo do escritor paraibano em resposta a Calmon em 1939: “Que ha no Brasil de maior que o ‘choro numero 10’, de Villa Lobos? E Villa é ou não é um nascido do povo, uma criação da musica popular?”, perguntava-se, respondendo imediatamente: “Tudo o que é grande no genio brasileiro vem directamente dos ‘choros’ e dos batuques, dos rytmos mestiços, da mistura nacional, de um Brasil que mistura riquezas da África, da America e da Europa”. No “choro numero 10”, Villa Lobos teria exprimido o “Brasil inteiro”.<sup>45</sup>

A musicalidade dos morros como expressão original é também atribuída a outros nomes como Grande Otelo e Sinhô. Contudo, teria sido com Noel Rosa, definido como “o maior de todos”, que a música dos morros alcançara personalidade intimamente relacionada “com a terra e com a gente”.<sup>46</sup> O samba do Rio de Janeiro surge, assim, como repositório de uma manifestação artística originalmente brasileira, que, naquela cidade, tinha origem no espaço simbólico e geográfico dos morros.<sup>47</sup> Aqueles que queriam destruí-lo, além de não gostarem de música, ignoravam quem detinha a capacidade de manifestar as expressões genuinamente populares: “Mas essa gente finge que gosta de música. Porque se gostasse saberia que Schubert não foi mais do que um Noel Rosa da Áustria. As doces melodias do infeliz ariano são da mesma marca das do pobre mestiço de Vila Isabel. Ambos viviam e condensavam o que andava na alma de seu povo”.<sup>48</sup>

Recorrente nos textos de Lins do Rego, o romantismo é sempre evocado para justificar a definição da tradição como manifestação popular pura, o que a credenciaria como expressão original da cultura nacional. A referência a Schubert expõe a discussão intelectual então em curso no país desde o século XIX. Rechaçando as teses do racismo científico, que valorizava a pureza das raças arianas, ele coloca o brasileiro mestiço, simbolizado na figura de Noel Rosa, cumprindo o mesmo papel que o poeta romântico, capaz de acessar a “alma de seu povo”. De acordo com J. C. Cavalheiro Lima, Schubert realizou o ideal de buscar a vida na “primitiva poesia popular” e trabalhou no sentido de lapidar o caráter nacional da música de sua pátria. O caminho que encontrou foi o *lied* (canção), enraizado na cultura germânica.<sup>49</sup> Ao equiparar Noel a Schubert, Lins do Rego aprofunda sua defesa do samba carioca como autêntica canção nacional, definindo-o como uma espécie de *lied* brasileiro.

A referência ao romantismo prossegue no artigo publicado em *O Jornal*, desta vez na figura de Goethe, descrito “como o mais academico dos gê-

<sup>45</sup> *Idem*, O Sr. Pedro Calmon é contra o samba, *op. cit.*, p. 3. O grande projeto de Villa-Lobos na década de 1920 foi a série de choros, que buscava aproximar o popular e o erudito. No de número 10, explica José Miguel Wisnik, o mais significativo, ele “superpôs em condensações e deslocamentos contínuos as batucadas afro-indígenas [...], os sambas, os choros e serestas, ponteios, marchas, cirandas”. Haveria nessa composição uma intenção “de captar o prisma da *psique* musical brasileira”. WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 165 e 166.

<sup>46</sup> REGO, José Lins do. *Música carioca*, *op. cit.*, p. 250-252.

<sup>47</sup> De acordo com Muniz Sodré, na primeira metade do século XX, “a palavra morro, tanto quanto um referente geográfico preciso, ela designa um modo de significação, um ‘lugar’ de oposição à planície (o asfalto, a cidade)”. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 61. A relação entre o samba e o morro e seus mitos de origem na primeira metade do século XX é discutida em GASPARETTO, Lucas André, *op. cit.*

<sup>48</sup> REGO, José Lins do. *Música carioca*, *op. cit.*, p. 251 e 252.

<sup>49</sup> Cf. LIMA, J. C. Cavalheiro. *Música e romantismo*. Porto Alegre: Livraria Sulina, [1972?], p. 44.

nios, o mais próximo do verdadeiro e legítimo espírito acadêmico”. Para Lins do Rego, se “Calmon conhecesse bem a história da arte, seria o primeiro a descobrir no samba mais alguma coisa que o vil sentimento de brutalidade. Se tivesse lido Goethe teria sabido onde o gênio bebeu”, teria sabido que “o povo é creador, o pae e a mãe de tudo que é grande e original”.<sup>50</sup> Aqui ele aproxima o pensamento romântico da tese freyreana, encarada como “uma teoria da vida” que procurava dar universalidade à região Nordeste. Freyre teria seguido, assim, o exemplo de Goethe, que “ia ao povo para sentir a força dos *lieds*, a música que dorme na alma popular”.<sup>51</sup> O poeta alemão havia deixado como lição que a poesia não poderia basear-se em modelos artificiais inspirados na antiguidade clássica, mas na própria vida e nos sentimentos de seus poetas.<sup>52</sup>

A última referência ao romantismo no artigo de Lins do Rego é Chopin, definido como “o mais nacional, o mais polaco, o mais da terra, do povo, da musica popular do seu paiz”. Fugido, levava “a alma da Polonia” como “thema grandioso de sua musica”, aproveitando “os cantos e dansas” do povo “como elemento substancial de sua arte”. Era o que vinha ocorrendo com o samba no Brasil. O compositor polonês havia se inspirado justamente em manifestações populares “tidas como coisa deprimente” para compor a música de sua nação: as valsas, “dansa que causava horror aos salões aristocraticos do tempo, as mazurkas e tudo que trazia potencial humano nascido do povo, era mal visto”.<sup>53</sup> Sendo assim, para Lins do Rego, não haveria palavras que pudessem impedir de soar “os rythmos da terra” e a riqueza do “subsolo psicologico” brasileiro, donos de uma originalidade que se manifestava no “esplendor das festas solarengas”, tudo com muita “cor”, com “relevo pictórico”. Ele reforça, então, a crítica ao academicismo e à posição social de seu contendor, distante das manifestações populares: “todo este odio do sr. Pedro Clamon provém de uma coisa muito commum ao espírito acadêmico que é o horror ao povo, as manifestações vitaes do povo. O espirito academico é muito verniz para supportar a torrencial pancada d’egua de um Rabelais”.<sup>54</sup>

Pedro Calmon deu continuidade à polêmica com o artigo intitulado “O Sr. Lins do Rego é a favor do samba”, publicado na edição de *O Jornal* em 9 de julho. Segundo ele, o romancista “teve a bondade” de lê-lo, “mas não entendeu”. E a culpa não era de seu estilo, mas da vontade de Lins do Rego em interpretá-lo “á maneira de sua these. Para elle é desconhecer o Brasil, é ser ‘só acadêmico’ negar-se sinceridade, expressão nacional ao batuque e á musica

<sup>50</sup> REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba, *op. cit.*, p. 3.

<sup>51</sup> *Idem*, Língua do povo. In: *Gordos e magros*, *op. cit.*, p. 327.

<sup>52</sup> *Ver idem*, Poesia e vida. In: *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Universal, 1945.

<sup>53</sup> *Idem*, O Sr. Pedro Calmon é contra o samba, *op. cit.*, p. 3. Segundo Cavalheiro Lima, Chopin, “em suas mazurcas, valsas e polonaises, incorpora melodias e ritmos da música folclórica de sua pátria”, dando-lhes “um toque de puro subjetivismo, transfigurando essa contribuição em beleza essencialmente musical”. LIMA, J. C. Cavalheiro, *op. cit.*, p. 49.

<sup>54</sup> REGO, José Lins do. O Sr. Pedro Calmon é contra o samba, *op. cit.*, p. 1. Na menção ao conhecido autor francês de obras cômicas que explorava temas populares no período do Renascimento, Lins do Rego reforça uma vez mais a crítica ao academicismo de Calmon. Em *Gargantua*, Rabelais apresenta um herói gigante que foi enviado a Paris por uma égua monstruosa presenteadada por um rei africano. Num dos capítulos, quando um representante dos cidadãos da capital francesa pede a *Gargantua* que não leve os sinos da Igreja de Notre Dame, o que se segue, explica Geir Campos, “é uma risível caricatura do linguajar acadêmico”: “omnis sinus sinabilis in sinerio sinando sinans sinativo sinare facit sinabiliter sinantes”. CAMPOS, Geir. Meu encontro com *Gargantua*. In: RABELAIS. *Gargantua*. Rio de Janeiro: Ediouro, s./d., p. 6 e 89.

do morro. Suprema heresia: restrições ao ‘samba’.<sup>55</sup> Ilustrativa do cenário intelectual dos anos 1930, sua reação se dá em termos de estética literária e de questões relativas a uma suposta identidade étnico-racial afro-brasileira presente no samba.

No artigo, Lins do Rego é ainda acusado de “anti-academico” e de “ferrar-se de preconceitos” que deformavam sua literatura. Na defesa que fazia do samba “sem originalidade e sem profundidade”, Calmon dizia reconhecer “certa literatura que se presume ‘modernista’ porque entala entre dois solécismos um termo de gíria. Julgando-se populista, não passa, essa literatura, de plebeista. Com a agravante da ignorância – deliberada ou indissimulável – das coisas”.<sup>56</sup> À crítica da estética modernista, ele acrescenta pontualmente a obra de Lins do Rego e atinge o romance do Nordeste:

*para aquellos autores de zonas estreitas e de asas tenras uma cerca de quintal pode ser a fronteira de um paiz, a biographia de um menino de engenho póde ser uma synthese do povo; a falta de grammatica basta para “rotulo” de escola ou bilhete de ingresso nela; e nada mais facil do que a generalização, quando formulada em tom de dogma. O senhor Lins do Rego, apesar do talento que tem, não soube libertar-se desse miúdo espírito de maçonaria literaria.<sup>57</sup>*

Ele refere-se, sobretudo, aos romances que compõe o ciclo da cana-de-açúcar: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Bangue* (1934).<sup>58</sup> Dessa forma, sua crítica atinge diretamente um dos postulados da “escola” freyreana presente naquelas obras: o de buscar o universal através do aprofundamento de características humanas, sociais e culturais do cenário nordestino. Ele procura, assim, destruir as bases do pensamento da “geração de 30”, na medida em que condenava a proposta estética do modernismo de reformar o purismo gramatical, ao mesmo tempo em que rechaçava a tese central de Freyre, da manutenção das tradições regionais como premissa para compor um Brasil verdadeiramente unido e moderno.

Calmon também se defende da acusação de que reprovava pessoalmente o samba: “Proteste, não contra o que ‘irrompe da alma popular’, sim contra o que ‘é uma tardia expressão de moda cosmopolita, que o paladar forasteiro nos impõe, e representa principalmente uma generalização infiel e perigosa’”. A “tal algaravia, de teor carnavalesco”, não daria “lá fora uma impressão real do Brasil” e muito menos poderia defini-lo.<sup>59</sup> Ele alega, portanto, não estar contra o samba, mas contra a artificialidade na representação das formas africanas, moldada por influências externas.

Mais grave era, contudo, generalizar a identidade brasileira como “afro-brasileira”, muito alimentada internamente desde que se tornara “delírio dos salões de dansa”. E era justamente esse equívoco que estaria sendo levado ao exterior:

<sup>55</sup> CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1939, quarta seção, p. 1.

<sup>56</sup> *Idem*.

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> Ver REGO, José Lins do. *Usina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p. 21.

<sup>59</sup> CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba, *op. cit.*, p. 2.

A “arte africana” que se teima em impingir como “arte brasileira”, ganhará os palcos da outra banda do Atlântico. Os empresários, na sua caça ao “exotismo”, impingirão (não ha querer-lhes mal por isto) como “scenas do Brasil”, “costumes do Brasil”, esses espectáculos do Congo e Benguela que os “films” da África reproduzem – sincronizados pelos nostalgicos tambores dos “guerreiros” com a sua pelle de tigre nos hombros. E depois o proprio sr. Lins do Rego dirá ás gazetas a sua repulsa, por nos considerarem, em Paris e Londres, uma terra atrasada, semi-colonial, a justificar aquelles viajantes cômicos que esperavam conversar com os indios numa esquina adeante da Praça Mauá e perguntavam, na Av. Central, pelas cobras gigantes e pelas onças mosqueadas...<sup>60</sup>

A referida generalização e a definição selvagem que faz do ambiente africano em termos exóticos deixam clara sua orientação pelo determinismo científico racista. A aproximação do Brasil daquela cultura que considera atrasada rebaixaria o país frente às elevadas culturas europeias, representadas, sobretudo, por Paris e Londres.

Retomando a passagem em que Lins do Rego cita Rabelais, Calmon aborda as manifestações populares em termos românticos para condenar o samba como manifestação brasileira. Em tom irônico, ele afirma que “muito se riria Rabelais com as razões alinhadas pelo senhor Lins do Rego em prol da batucada”. O que dizia, “com ares serios – que o samba está para o Brasil como a musica de Chopin para a alma poloneza”, era “desnorteante”, já que “a dança mystica e orgiaca dos negros” viera da África”. Aproximar o samba do lied romântico era inadmissível. O romantismo fora, segundo Calmon, “o movimento de recomposição das linhas physiônicas de uma cultura”, “de recuperação do passado”. Goethe, afirma, “se vivesse entre nós faria o indianismo de Gonçalves Dias e o ‘libreto’ do ‘Guarany’. Não se enganaria com os despotismos da ‘moda’ importada, da ‘esthetica’ que vem nos vapores, com o ‘jazz-band’ e o ‘black bottom’”. Comparar o movimento romântico “à temporada da cuíca, da viola e do pandeiro” era “desafiar, não a escola de samba, mas a escola primária”. Ademais, não haveria de ser exclusivamente brasileiro um gênero musical que poderia ser de qualquer país de população negra, como “Haiti ou Liberia”. Sua conclusão é taxativa: “é tendencioso, ingênuo e fútil querer que o ‘afrobrasileirismo’ seja todo o ‘brasileirismo’”.<sup>61</sup>

No trecho citado, o argumento a favor da artificialidade do samba é reforçado pelo seu caráter híbrido, influenciado por ritmos estrangeiros, somada ao rebaixamento da música popular em relação à erudita, representada pela exaltação das figuras de Chopin e Goethe.<sup>62</sup> Para Calmon, manifestações ele-



<sup>60</sup> *Idem, ibidem*, p. 1 e 2.

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, p. 2. Segundo Eric Hobsbawm, *black bottom* foi uma dança surgida, após a primeira guerra, na onda de “ritmos e sons de dança novos e menos convencionais substituindo as danças do final do século XIX - principalmente a valsa – por sons africanos, norte e sul-americanos ritmicamente mais emocionantes”. HOBSBAWN, Eric, *op. cit.*, p. 60.

<sup>62</sup> Segundo José Ramos Tinhorão, a penetração da música norte-americana no Brasil torna-se perceptível após a primeira Guerra Mundial e massiva com o surgimento do processo de gravação elétrica de discos em

vadas e originais da cultura brasileira, como o romantismo de Gonçalves Dias ou José Alencar, não poderiam ocupar o mesmo patamar que as tradições afro-brasileiras utilizados no samba. Seria perigoso “valorizar-se perante plateias estrangeiras a toada nagô dos ‘terreiros de santo’”. Em contraste, definia e defendida a cultura erudita como “verdade patriótica”, justificando que o Brasil era “diferente do quadro e do pessoal que a macumba” exibia. Era “detestável e absurdo” o que propunha “o autor de ‘Moleque Ricardo’”, alusão a outra obra de Lins do Rego. Era preciso que o Brasil fosse reconhecido pelo que era, “um povo de culta e ambiciosa civilização” que havia deixado de ser, “mesmo antes de 13 de maio”, “um povo ninado e dorminhento ao som monótono dos atabaques”.<sup>63</sup>

A referência à data da abolição da escravidão no Brasil retoma a preocupação em apagar a memória do cativo e em negar que as expressões culturais de ex-escravizados pudessem ser consideradas brasileiras. A elevação dessas manifestações como cultura nacional pecava pela falta de civilidade característica da economia do tráfico na costa ocidental da África. Se assim fosse, dizia Calmon, “formariamos uma exceção, entre todos os povos”. Enquanto outros países desejavam afirmar “*urbe et urbe* o carácter e a fibra de sua cultura”, o Brasil estaria saudosos “do que veio da costa da Mina, do que a fatalidade da economia antiga nos trouxe da ‘cubata de Loanda’ e da selva senegalesa, para desmentir as verdadeiras e possantes reações do bom senso brasileiro”.<sup>64</sup>

No seu entender, a síntese levada a cabo por Lins do Rego agravava-se devido à íntima relação com a escravidão, evento responsável pela grande presença de negros libertos nos morros da cidade do Rio de Janeiro. Para Calmon, o

*“povo” seria a “Pátria” e não “o morro do Salgueiro”. E a Pátria brasileira não é um reflexo frouxo e pálido da escravidão: é uma nacionalidade dotada de energias próprias, em que se misturam as origens étnicas de sua formação, portuguesas da casa-grande, angolas do eito e índios da selva, mas em que prevalece a cultura euro-americana manipulada, plasmada, adaptada por um século de inteligência independente.*<sup>65</sup>

Embora reconheça a diversidade racial do país, Calmon destaca, aqui, a “Escola Nina Rodrigues”. Descrita como “inteligência independente”, a contribuição de seus expoentes na definição de uma “raça” brasileira é sintetizada com requintes de crueldade: “Indignei o sr. Lins do Rego, não combatendo o samba – choreográfico e melódico –, mas estranhando o abuso, que

---

1927. “Para reproduzir tais gêneros musicais da forma mais próxima com que soavam em seu país de origem, os músicos brasileiros foram levados a adotar o tipo de formação orquestral a eles ligado, o chamado *jazz-band*, o que obrigava a importar o instrumento básico: a bateria compacta inventada pelos negros do Sul dos Estados Unidos, à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal, o que permitia diferentes efeitos sonoros”. TINHORÃO, José Ramos, *op. cit.*, p. 252. Exemplo dessa influência no Brasil é o grupo musical Oito Batutas. Segundo Sérgio Cabral, Pixinguinha, depois de retornar da Argentina em 1923, reestruturou o conjunto de músicos que dirigia desde 1919, quando tocavam no Cine Palais, na Avenida Rio Branco: “Pixinguinha, que continuou tocando flauta e saxofone, quis um grupo que, segundo a sua avaliação e a dos seus companheiros, deveria identificar-se mais com os novos tempos, ou seja, uma *jazz-band*”. CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Petrópolis: Lumiar, 1997, p. 98.

<sup>63</sup> CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba, *op. cit.*, p. 1.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Idem.*

é propalar-se lá fora, onde mal sabem quem somos, portanto, logicamente, nos tomarão por pretos de Guiné ou hottentotes de camisa listrada e saxophone americano – que este é o Brasil”.<sup>66</sup>

Essa montagem, que ilustra à perfeição o que representa para Calmon a figura que Carmen levava ao exterior, reúne todas as críticas que faz ao samba: um gênero musical africano adaptado no Brasil de forma artificial e inspirado em modas cosmopolitas. Os termos “hottentotes”, “camisa listrada” e “saxophone americano” evidenciam essa construção: Hotentote define um “povo da África austral”, cujos membros “são intimamente aparentados com os sans (ou bosquímanos)”, reunidos sob a denominação “khoi-san”. O termo está associado à história de Sarah Baartman, jovem daquela etnia popularmente conhecida como a “Vênus Hotentote”.<sup>67</sup> De acordo com Janaina Damasceno, a expressão pejorativa atribuída àqueles povos, “devido à sonoridade de sua língua”, foi utilizada para apresentar Sarah Baartman, nascida em 1789, em *freak shows* no Piccadilly Circus, em Londres, e em “espetáculos científicos” na França no início do século XIX. Naquelas ocasiões, corpos humanos “diferentes” eram exibidos como “monstruosidades” com o objetivo de oferecer ao público europeu mais confiança e consciência de si, de sua civilidade, de sua normalidade, de sua preeminência. O corpo de Sarah, pequeno, com “nádegas protuberantes (esteatopigia)” e genitália manipulada apresentando grandes lábios hipertrofiados “(apelidados de *tablier*, avental em francês)”, despertava grande fascínio entre viajantes e colonizadores europeus. Se, durante o período em que permaneceu na Inglaterra, ela foi exibida publicamente com grande sucesso nos *freak shows*, na França, o “fascínio pelo seu corpo assume ares de interesse científico”. Nomes como Saint-Hilaire, Cuvier e outros a exibiam seminua em reuniões onde observavam seu corpo, mediam, desenhavam, escreviam tratados, modelavam em cera e escrutinizavam cada detalhe de sua anatomia. Da exposição desse corpo “anômalo”, nasceu o conceito moderno de raça protocolado por Georges Cuvier, seu “preceptor”.<sup>68</sup> Hotentote foi, portanto, utilizado para designar uma etnia africana, no contexto em que imperava o paradigma científico racista. Para Calmon, o Brasil seria tomado no exterior por uma raça inferior e anômala.

O termo “camisa listrada”, por sua vez, se refere à fantasia mais comum entre os foliões no carnaval. Também o Bando da Lua e a própria Carmen Miranda vestiam-se assim desde que começaram a se apresentar no Cassino da Urca. Para além da indumentária, ela gravara, em 1937, o samba-choro “Camisa listada” (*sic*). A letra é bastante ilustrativa do que se quer demonstrar aqui: “Vestiu uma camisa listada/ E saiu por aí/ Em vez de tomar chá com torrada/ Ele bebeu parati/ Levava um canivete no cinto/ E um pandeiro na mão/ [...] Levou meu saco de água quente/ Pra fazer chupeta/ Rompeu minha

<sup>66</sup> *Idem*.

<sup>67</sup> LOPES, Nei, *op. cit.*, p. 784.

<sup>68</sup> Cf. DAMASCENO, Janaina. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: o caso da Vênus Hotentote. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: corpo, violência e poder*, Florianópolis, 2008, p. 2-6. Disponível em <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaina\\_Damasceno\\_69.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Janaina_Damasceno_69.pdf)>. Acesso em 23 ago. 2017.

cortina de veludo/ Pra fazer uma saia/ [...] Se fantasia de Antonieta/ E vai dançar no Bola Preta/ Até o sol raiar”.<sup>69</sup>

De acordo com Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, o flagrante da vida cotidiana “descreve a aventura de um sujeito que aproveitava o carnaval para, comportando-se de maneira irreverente, libertar-se de suas preocupações”.<sup>70</sup> Sua fantasia de mulher é composta por um tecido de cortina usado como saia e por uma camisa listrada, o traje típico do carnaval naquele momento. Por fim, o “saxophone americano” ilustra, na denúncia de Calmon, a falta de originalidade do samba, formatado pela moda das *jazz-bands*. Ao vestir a “Venus Hotentote” com camisa listrada e tocando um instrumento “alienígena”, ele sintetiza em Carmen e seu bando uma raça anômala, reproduzindo, de maneira artificial, sons que não eram brasileiros.

José Lins do Rego encerraria a polêmica com o artigo “O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda”, publicado em *O Jornal* em 16 de julho. Nele, o último texto de Calmon é taxado de se configurar como um ataque pessoal. Lins do Rego contra-ataca: “sentado na sua boa poltrona, com a sua farda verde, no seu espadim na bainha”, Calmon pretendia “acabar com o samba” e “liquidar com os que gostam do samba”. Logo ele, ironizava, “tão fiel aos documentos”. Ao vesti-lo com o “fardão” da Academia Brasileira de Letras, retoma-se, uma vez mais, o debate em curso entre intelectuais nos 1930. Tranca-do na torre de marfim, no conforto de sua poltrona, “se o sr. Pedro Calmon não fosse só um virtuose das palavras, se tivesse um conhecimento da historia da arte, veria que a grandeza da musica hespanhola moderna” vinha “directamente da mina d’onde Cervantes tirou o Quixote, da alma do povo, do rythmo e do cheiro penetrante do ‘folk-lore’”.<sup>71</sup>

Ele reforça, dessa forma, o distanciamento das letras clássicas da realidade do país, na qual se enraizariam as fontes históricas das manifestações populares, um dos pressupostos do projeto de Freyre para nacionalizar a literatura. Para Lins do Rego, contudo, a motivação de Calmon em atacar uma dessas manifestações tipicamente brasileiras não se baseava em questões racionais: “o samba é uma coisa muito mais séria do que a nossa literatura e as nossas vaidades”, concluía. Ele encerra o artigo contando que um amigo que acompanhara a polêmica dissera-lhe que não se incomodasse mais: “a raiva do rapaz não é contra você nem é contra o samba”. Calmon estava, em verdade, “com ciúmes do sucesso de Carmen Miranda”. Lins do Rego reagiu com ironia: “o que eu sei é que não sou culpado de não ter o governo mandado o sr. Pedro Calmon fazer conferencias na feira de Nova York”.<sup>72</sup>

Orientadas pelo determinismo científico, as posições de Calmon expõem a persistência, no final dos anos 1939, da perspectiva étnico-racial para a interpretação da nação. Observa-se, naquele contexto, a transição a um mode-

<sup>69</sup> “Camisa listada” (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm Odeon, 1937. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, a grafia da palavra “listrada” foi impressa de maneira equivocada, sem o “r”, erro que acabou se estendendo à gravação da própria Carmen. Cf. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de, *op. cit.* Carmen Miranda e o Bando da Lua aparecem vestindo camisa listrada em inúmeras fotografias reunidas em CASTRO, Ruy, *op. cit.*, p. 577.

<sup>70</sup> SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de, *op. cit.*, p. 165.

<sup>71</sup> REGO, José Lins do. O sr. Pedro Calmon e Carmen Miranda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1939, quarta seção, p. 1.

<sup>72</sup> *Idem*.

lo interpretativo de natureza sociológica que procurava dar conta da diversidade cultural do país. As palavras do próprio Calmon sustentam esse argumento. Segundo ele, vivia-se um dilema: “sambista ou... aryanos”. Lins do Rego estaria utilizando-se dos mesmos preceitos do “jacobinismo” proclamado em Recife no século XIX, ao pretender generalizar a nação como cultura de escravizados.<sup>73</sup> Subjaz, portanto, à polêmica, um confronto entre raça e cultura disfarçado de acusações estéticas defendidas, de um lado, por acadêmicos que negavam a presença de elementos africanos, de outro, por modernistas-regionalistas que os afirmavam. Tratava-se de um momento de transição, no qual os conceitos utilizados pela ciência sofriam uma alteração de sentido.

### O “afro-brasileirismo” baliza a “brasilidade” do samba

A coexistência dos dois paradigmas mobilizados na definição da nação foi brilhantemente ilustrada por Genolino Amado na edição de *O Jornal* de 16 de julho de 1939, com a polêmica ainda em curso.<sup>74</sup> No artigo “Da acrópole ao morro da Mangueira”, ele referiu-se ao debate como um “pittoresco exemplo” da crise que atravessava a “intelligencia brasileira”. Sem que talvez os polemistas se dessem conta, suas razões ultrapassavam “a simples divergência de gosto pessoal ou de atitude literária em relação aos cantos dos morros e à música plebéia dos suburbios cariocas”.

Para Amado, o sentido da discussão passava pela história literária do país. Só assim se entenderia “por que um temperamento de tão fácil elogio e de concordância tão solícita com o mundo, inclinado a versar assumptos distinctíssimos de boa sociedade como o sr. Pedro Calmon, tenha deixado de repente a festa dos seus applausos para atacar sambistas e batuqueiros”. Da mesma forma, só assim se explicaria “por que o sr. José Lins do Rego partiu em defesa do samba e em ofensiva contra o sr. Calmon com uma fúria tão desproporcionada ao valor da causa defendida e principalmente ao gentil espírito congratulatório do seu ocasional contedor”. Segundo Amado, a controvérsia pública sobre “tamborins e cuícas”, um tema “de conversação recreativa”, só existiu entre “o director da Faculdade de Direito” e um dos “mais ilustres escriptores” do país porque a ele estava ligado, “por inevitáveis associações de idéas, alguns aspectos essenciaes do confuso drama cultural que o Brasil vem vivendo”.<sup>75</sup> Faltava, portanto, clareza no debate.



<sup>73</sup> Cf. CALMON, Pedro. O Sr. Lins do Rego é a favor do samba, *op. cit.*, p. 1. Calmon evoca a estrofe que, segundo Gilberto Freyre, circulava no Recife em 1823: “Marinheiros e caiados/ Todos devem se acabar/ Porque só pretos e pardos/ O paiz hão de habitar”. FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*, *op. cit.*, p. 190. Mateus Silva Skolau de demonstra a falta de clareza dos participantes do 1º Congresso Afro-Brasileiro realizada em Recife, em 1934, quanto à utilização do conceito de raça e o quanto não haviam compreendido a abordagem antropológica pioneira de Freyre em *Casa-grande & senzala*. Ver SKOLAUDE, Mateus Silva. *Raça e nação em disputa*: Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, 1ª Exposição Colonial Portuguesa e o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934-1937). Tese (Doutorado em História) – PUC-RS, Porto Alegre, 2016.

<sup>74</sup> Ver AMADO, Genolino. Da acrópole ao morro da Mangueira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1939, quarta seção, p. 1 e 3. Graduado em Direito, mas com carreira no jornalismo, ele convivera com os modernistas Oswald, Menotti, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho em São Paulo, onde trabalhou em vários periódicos. No Rio, em 1933, tornou-se redator-editorialista de *O Jornal* e escreveu as Crônicas da cidade maravilhosa, lidas na Rádio Mayrink Veiga pelo autor teatral Cesar Ladeira, depois adaptadas para a revista carnavalesca *Cidade maravilhosa* em 1935. Ver EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*, v. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, e CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.

<sup>75</sup> AMADO, Genolino, *op. cit.*, p. 3.

Embora procure matizar o posicionamento dos autores, manifestando gosto pessoal pelo samba, Amado faz pouco caso dele. Exaltando as posições intelectuais dos debatedores, espanta-se que tivessem deflagrado uma controvérsia “com os esgares cômicos do batuque”. Sob a discussão em torno do samba, aspectos das letras nacionais passavam ao largo da consciência de seus debatedores. Através de uma metáfora, ele monta o cenário intelectual dos anos 1930:

*Acaba na Favella o que principiou nos morros classicos de Atenas. O tamborim verdadeiro é a replica ás cytharas de mentira. Caiu-se no africanismo, que o sr. Calmon ataca, por culpa do attecismo que elle ainda defende contra os assaltos do sr. Lins do Rego. Sem Anacreonte, não teria havido talvez Noel Rosa. A exaltação do samba, pueril em si mesma, tem a gravidade de um protesto contra as exaltações insinceras de musicas que ninguem ouviu.<sup>76</sup>*

A acrópole grega e Anacreonte e o morro da Mangueira e Noel Rosa ilustram, assim, o confronto entre o academicismo clássico de Pedro Calmon e o modernismo de José Lins do Rego, balizado, segundo Amado, pelo “africanismo”, ou seja, pela presença de elementos africanos na cultura brasileira. Utilizando-se da metáfora, Amado pretende denunciar o radicalismo da disputa que opunha o “preciosismo de linguagem” à “valorização literaria da gyria”. Haveria que se encontrar, no vale que separa o “Parnaso” da “Favela”, um meio-termo. Não era possível aceitar que “a justa vaia nas pernósticas evocações do minueto” tenha redundado “em palmas exageradas ao samba”. Era preciso que se tomasse cuidado para que “a rebeldia contra o falso requinte” não resultasse “num primitivismo igualmente falso”. Se não era possível negar a influência do legado grego nas letras parnasianas, também não era mais possível que a literatura brasileira vivesse uma “irrealidade pretenciosa” na qual “nymphas da Hellade e pegureiros do Lacio” utilizavam “colocações de pronomes inteiramente fora de uso no linguajar do nosso povo”. O problema, segundo ele, era que a reação a esse estado de coisas, por desespero, pecou “em excessos, extravagancias, desnorreamentos de rebeldia”.<sup>77</sup>

Seu ponto de vista vai, nesses termos, ao encontro da análise que o próprio Mario de Andrade fez do sentido do primeiro momento do modernismo finalizado em 1930, definindo-o como “destrutivo e festeiro”.<sup>78</sup> Para Amado, a necessidade de destruir a estética literária vigente impedira a nova geração de retomar “a tradição quase esquecida da legitima literatura”. Se, por um lado, “as gerações romanticas, apesar da influencia européa, conseguiram dar uma grande significação de verdade brasileira á literatura do Brasil”, inspiradas em Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves, do outro, a nova literatura procurou retratar “os elementos simples da vida, os mais humildes e primários”.<sup>79</sup> Entretanto, essa dicotomia fizera com que “o horror ao fingido entusiasmo pelo athletas hellenicos” se sublimasse “no desejo de admirar mulatões do ‘football’”.<sup>80</sup> Tratados como expressões dos negros, ele aproxima

<sup>76</sup> *Idem.*

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974 [1944], p. 242.

<sup>79</sup> AMADO, Genolino, *op. cit.*, p. 1.

<sup>80</sup> *Idem, ibidem*, p. 3.

samba e futebol para se referir pessoalmente a Lins do Rego. Conta-se que, numa demonstração de todo seu “afrobrasileirismo”, ele teria confessado sofrer como um “pobre-diabo” quando torcia pelo Flamengo.<sup>81</sup>

Genolino Amado cria, assim, através da polêmica, um retrato do cenário intelectual dos anos 1930 dividido entre “Calmons”, que cultuavam os “athletas hellenicos” da acrópole grega, e “Lins do Rego”, que torciam pelos “mulatões do ‘football’” do “morro da Mangueira”. Diante das “palmas exageradas” que haviam colocado o samba no “Panteon brasileiro da música”, era preciso definir um novo espaço para a nação entre aquelas duas montanhas. Ele confia que sairia em defesa do samba “enquanto se disser, por fidalguismo estético ou pose livresca, que ele não vale nada”. Mas também se defenderia do “atormentado anseio de sinceridade literária que, no repúdio ao academicismo retardado, poderá dizer que o samba vale tudo e não há outra música no mundo”.<sup>82</sup>

À falta de clareza no debate somava-se, assim, a radicalidade dos posicionamentos dos autores. Muito ilustrativo desse estado de coisas foi o artigo que Mario de Andrade escreveu sobre o debate no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.<sup>83</sup> A polêmica o havia lembrado os primeiros tempos do modernismo, quando “tudo era pretexto” para que os modernistas fossem “violentamente insultados pelos passadistas em fúria”, da mesma forma que também revidavam “à larga, ideias postas de lado e palavrões em punho”. Naquele momento, modernos e parnasianos haviam se interpretado mal. O mesmo ocorrera na polêmica entre Calmon e Lins do Rego: “Quando um deles afirmava alguma coisa, o contendor não se limitava apenas a discutir limitadamente a afirmativa, mas, com a maior das sinceridades (ambos, imagino, eram perfeitamente sinceros), se irrogava o direito de tirar dela as mais libérrimas, as mais aventurosas e, às vezes mesmo, ilícitas ilações!” Tendo acompanhado o debate, Mario revela-se decepcionado: “à medida que os artigos se sucediam, mais eu me melancolizava, bastante assombrado. O assunto era intrinsecamente musical, não havia dúvida, mas o que menos aparecia nos artigos eram argumentos de ordem musical, estéticos ou técnicos”. Embora confidenciasse torcer por Lins do Rego, dizia não caber “vitória a ninguém. Nem ao próprio samba, coitado, que saiu das mãos do seu apologeta e do seu detrator bastante desvirtuado”.<sup>84</sup>

A imprecisão do debate demonstra, dessa forma, como a cultura afro-brasileira balizou a discussão. De um lado, Pedro Calmon denunciava, na figura de Carmen Miranda, a artificialidade do samba, originalmente africano, constituído hibridamente no Brasil e contaminado pela moda das *jazz-bands*. De outro, José Lins do Rego considerava o samba uma expressão popular legitimamente nacional justamente por sua origem africana. O gênero musical servia, assim, como mote superficial da discussão mais profunda acerca dos critérios de análise da nacionalidade.

<sup>81</sup> Cf. COUTINHO, Edilberto. José Lins do Rego. Futebol e vida: a emoção do Flamengo. In: COUTINHO, Eduardo F. e CASTRO, Ângela Bezerra (orgs.). *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 118.

<sup>82</sup> AMADO, Genolino, *op. cit.*, p. 3.

<sup>83</sup> Cf. CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*, *op. cit.*, p. 72. Embora não tenha sido possível localizar a referida edição do *Diário de Notícias*, provavelmente o artigo fora publicado em 24 de dezembro de 1939, conforme se constata em ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1955.

<sup>84</sup> *Idem, ibidem*, p. 173.

No cerne da polêmica colocava-se a questão: em que medida o “afro-brasileirismo” da “música dos morros” poderia constituir a “brasilidade”? Com efeito, os autores discutem a noção de “cultura brasileira” naquele contexto específico. Que o samba fosse tido, no âmbito da música, “a” cultura nacional, a polêmica demonstrou não ser unanimidade. A tentativa de generalização ou homogeneização da nação através da eleição do samba como canção nacional esbarrava nos critérios definidores do que se reputava brasileiro. De modo geral, o “afrobrasileirismo”, reunindo todos os elementos da cultura africana, desde as práticas religiosas até a indumentária, foi mobilizado como critério tanto para afirmar quanto para atacar o caráter do samba como elemento da cultura nacional, por intermédio de diferentes narrativas sobre as ideias de “povo” e de “nacionalidade”.<sup>85</sup>

Se pensarmos a cultura não como uma “unidade total”, mas como “uma zona conceitual” heterogênea, a nação pode ser definida pela coexistência de diferentes matrizes explicativas.<sup>86</sup> Sob esse enfoque, pode-se concluir dos textos analisados que o samba, entendido como “canção nacional” e, conseqüentemente, como expressão da “cultura brasileira”, oferece a possibilidade de se pensar o Brasil justamente como uma arena de disputa onde se confrontam diferentes interpretações. Ou seja, as matrizes explicativas da nação coexistem sempre na tentativa de definir um povo como coletividade homogênea, corporificando-o na forma de expressões culturais. E se, como nos lembra Caetano Veloso, a capacidade criativa do samba reinventa-o ao longo dos anos, seu lugar no panteão nacional da música baliza a discussão dos critérios de definição do povo e, por decorrência, da nação.

*Artigo recebido em 30 de setembro de 2020. Aprovado em 20 de dezembro de 2020.*

<sup>85</sup> Nesses termos a nacionalidade constitui-se como uma “forma de afiliação social e textual” forjada nas “estratégias complexas de identificação cultural e de interpretação discursiva” que funcionam em nome “do povo” ou “da nação” e os tornam “sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”. O conceito de “povo” participa, assim, de um “tempo duplo” da nação. Por um lado, precisa significar “uma presença histórica *a priori*, um objeto pedagógico”; por outro, “construir o povo na performance da narrativa, seu ‘presente’ enunciativo marcado na repetição e pulsação do signo nacional”. BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 206-209. Para Michel Foucault, o discurso reverbera uma verdade historicamente datada. Colocá-lo em perspectiva histórica exige, portanto, que, além de ser tomado por aquilo que enuncia, sejam consideradas as especificidades do contexto em que é produzido. A narrativa histórica surge como o “conjunto de todos os enunciados efetivos (que tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um”, na “pontualidade” em que aparecem. Sua tessitura efetiva-se, então, pela “descrição dos acontecimentos discursivos” (ver FOUCAULT, Michel. 8. ed. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 32-47), a partir de sua “realidade material de coisa pronunciada ou escrita”, como registro do passado (FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2014, p. 8). Revela-se, portanto, uma verdade que, nesse caso, orienta e alimenta discursos sobre o samba, constituídos por interpretações distintas do passado nacional, do povo e da nação brasileira.

<sup>86</sup> Ver PAREDES, Marçal de Menezes (org.). *Portugal, Brasil, África: história, identidades, fronteiras*. São Leopoldo: Oikos Editora, 2012.