

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO  
ESPECIALIZAÇÃO – RELIGIÕES E RELIGIOSIDADES AFRO-BRASILEIRAS:  
POLÍTICA DE IGUALDADE RACIAL EM AMBIENTE ESCOLAR**

**DIEGO RIBEIRO**

**SAMBA SUAS HERANÇAS AFRICANAS E SEU PROCESSO DE AFIRMAÇÃO NO  
PERÍODO DA REPÚBLICA VELHA**

**JUIZ DE FORA  
2017**

**DIEGO RIBEIRO**

**SAMBA SUAS HERANÇAS AFRICANAS E SEU PROCESSO DE CONSTRUÇÃO  
NO PERÍODO DA REPÚBLICA VELHA**

**Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Programa de Pós-graduação  
em Religiões e Religiosidades Afro-  
Brasileira: Política de Igualdade Racial em  
Ambiente Escolar da Universidade Federal  
de Juiz de Fora, sob orientação do professor  
Dr. Robert Daibert Júnior.**

**JUIZ DE FORA  
2017**

Diego Ribeiro

SAMBA SUAS HERANÇAS AFRICANAS E SEU PROCESSO DE CONSTRUÇÃO NO  
PERÍODO DA REPÚBLICA VELHA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Programa de Pós-graduação em Ciência da  
Religião da Universidade Federal de Juiz de  
Fora como requisito parcial a obtenção do grau  
de Especialista na área de Religiões e  
Religiosidades Afro-brasileiras: Política de  
Igualdade Racial em Ambiente Escolar.

Aprovada em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Banca Examinadora

---

Dr. Robert Daibert Júnior – Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Ms. Mariane Ambrósio  
Universidade Federal de Juiz de Fora

## **RESUMO**

O presente trabalho se propõe a analisar o processo histórico de apropriação das heranças africanas e seu uso, ora inconsciente, ora consciente, no contexto de formação do estilo musical designado como samba a fim de estabelecer uma relação entre ele e sua manifestação dentro do período histórico cronológico da República Velha. Nesse caso específico, este trabalho analisará o âmbito histórico da constituição e apropriação das heranças africanas visando destacar a riqueza e importância dessa temática no processo de construção de uma identidade nacional nos anos finais da República Velha. Além disso, esta pesquisa analisará a apropriação do samba pelo regime do Estado Novo como uma ferramenta para consolidar uma concepção de unidade nacional. O foco desta análise não contemplará aspectos teóricos e metodológicos do campo musical, mas traçará o percurso histórico que essa herança leva para a constituição do samba.

Palavras-chave: Samba; Herança africana; República Velha.

## **ABSTRACT**

This work aims at analyzing the historical process of appropriation of inheritances from Africa and their use, whether it is conscious or unconscious, in the context of the formation of a particular musical style known as samba so as to establish a relationship between this musical genre and its manifestation during Old Republic time period. In this specific case, this work will analyze the historical scope of the constitution and appropriation of African heritages directed to draw attention to the diversity and relevance of this topic in the process of building a national identity towards the end of the Old Republic. Furthermore, this research will investigate the appropriation of samba by the new regime called Estado Novo (New State) as a tool for consolidating a concept of national unity. The focus of analysis will not encompass theoretical and methodological aspects of the field of music. Instead it will trace historic pathways of this heritage playing a role in the formation of samba.

Keywords: Samba; African heritages; Old Republic.

## SUMÁRIO

<b>1- Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>2- Origem crioulo africana: Do batuque à umbigada.....</b>	<b>7</b>
<b>2.1- Fofa, Lundu; Portugal, Brasil.....</b>	<b>9</b>
<b>3 - A invenção do samba.....</b>	<b>12</b>
<b>3.1- Samba folclore e samba tradição.....</b>	<b>13</b>
<b>3.2 – Samba, mestiçagem e o projeto de criação de identidade nacional.....</b>	<b>15</b>
<b>4- Considerações finais.....</b>	<b>18</b>
<b>Referências.....</b>	<b>20</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O samba enquanto gênero musical que se conhece na atualidade que ainda preserva alguns resquícios de origem africana mesmo que, devido à ação do tempo, tenha sofrido alterações naturais seja em seu estilo, ritmo ou maneira de se apresentar.

O presente trabalho tem como objetivo apresentar as principais características e influências africanas que foram negadas durante muito tempo a esse gênero musical que virá a se consolidar como ritmo nacional nos anos iniciais do século XX.

Além disso, esta pesquisa também apresentará algumas noções africanas e inúmeras manifestações culturais provenientes daquele continente, tais como, fofa, fado, lundu, lundu de batuque, umbigada, e observará questões ligadas à formação identitária desses elementos culturais que estabeleceram de maneira não intencional as raízes para que posteriormente surgisse o gênero musical chamado de samba.

A percepção de que foram inúmeras alterações e apropriações até que se tomasse corpo aqueles primeiros acordes e canções escritas por figuras de caráter popular, como Donga e Pixinguinha, são questões que se buscam nesse trabalho. Pretende-se analisar as características de origem africana, sua ritualística, plástica coreográfica, ritmos de batuque e elementos ligados às concepções sociológica e geográfica urbanística presente no período em que se busca uma discussão em torno da formação da identidade nacional e da cultura brasileira.

Também apresentamos, neste trabalho, as considerações de Hermano Vianna que nos traz relatos sobre o encontro multicultural, ocorrido no rio de Janeiro, no ano de 1926, com figuras populares ligadas diretamente ao processo de criação do samba e indivíduos brancos eruditos, como apontado Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Para chegar a esse ponto de análise, este trabalho buscou na obra de Tinhorão as principais características de manifestações culturais, musicais, danças, de negros africanos, e posteriormente mestiços brasileiros que vão influenciar diretamente e indiretamente na concepção do que se entende como samba o qual, dentro de sua gênese, desenvolve inúmeras ramificações.

Neste trabalho, busca-se também chamar atenção à herança cultural e influência negro africana, riquíssima em território nacional, que sofre perseguição e preconceito,

principalmente nos anos iniciais do século XX, quando o samba começa a tomar forma, no Rio de Janeiro, do final da República oligárquica e início do Estado Novo.

Também ressaltamos as considerações de Gilberto Freyre que, com *Casa-grande e Senzala*, inicia um debate historiográfico acerca da questão da mestiçagem que é apropriado por um projeto de busca de unidade nacional e composição de identidade nacional, segundo a qual o mestiço agora é visto com bons olhos devido à especificidade brasileira.

## **2. ORIGEM CRIOULO AFRICANA: DO BATUQUE À UMBIGADA**

Tratar a questão do samba, sua formação e constituição nos leva a buscar a origem desse processo e não podemos deixar de apontar sua ligação direta com características de origem africana. O samba, em sua essência, carrega vestígios de uma herança africana, mas em alguns momentos de seu processo de consolidação, isso é negado, por motivos de associação à cultura africana que, às vezes, é repudiada devido à plástica coreográfica de suas danças, ou isso ocorre simplesmente pelo fato de ser relacionado a culturas negras africanas.

Para entender melhor sobre essa temática, vamos buscar em sua origem histórica as características que fizeram com que o samba se tornasse samba, influenciado pelas culturas africanas tão ricas e diversas.

A única maneira de os escravos africanos se reunirem durante o século XVI era quando se estabelecia o batuque, momento em que a manifestação da cultura africana se dava livremente e os colonizadores não imaginavam a extensão de tais expressões. Sendo assim, essa reunião em torno do batuque não era delimitada apenas como algo festivo, mas, sim, carregava conotações religiosas, danças, rituais e também formas de lazer.

A distinção das manifestações festivas e religiosas só irá acontecer no decorrer do século XVIII, e a separação de práticas religiosas e festivas iria delimitar o espaço geográfico onde cada uma poderia ocorrer. Havia uma diferença entre os ritos da vida social e aqueles que eram mera diversão e que acabaram por chamar a atenção de brancos e mulatos das camadas baixas que começaram a frequentar esses ambientes, gerando modificações.

As manifestações religiosas aconteciam em áreas abertas, ocultas no meio da mata, por isso a designação, que ainda hoje se usa na Bahia, de roça como sinônimo dos terreiros de candomblé. Por outro lado, os eventos de lazer se instalaram em áreas urbanas ou nas periferias das áreas rurais. A esse respeito, podemos observar as considerações de Tinhorão:



E, assim, ao mesmo tempo que as cerimônias religiosas passaram a ser realizadas em locais abertos às escondidas na mata — o que explica o nome de roça ainda hoje usado na Bahia para os terreiros de candomblé —, os batuques da área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural puderam ganhar, afinal, o caráter oficialmente reconhecido de local de diversão.

E foi assim que, com o paralelo crescimento da participação de brancos e mulatos das camadas baixas das cidades e vilas nesses “batuques negros”, começaram a surgir adaptações provocadas pelo casamento da percussão, da coreografia e do canto responsorial africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzida pelos herdeiros nativos da cultura europeia (TINHORÃO, 2008, p.55-56).

O que se pode perceber a partir desse momento são mudanças causadas por combinações de características crioulo-africana e branco-europeia, que irão influenciar na diversidade de cantos e danças folclóricas derivadas do batuque como o lundu ou baiano, o coco, o bambelô, o tambor de crioula, o jongo, o caxambu, o bate-baú, e inclusive as várias modalidades de samba de roda baiano e carioca. Vale ressaltar que todos eles têm um traço comum de nítida origem crioulo africana que seria a umbigada, manifestação simbólica, ritual e coreográfica que também deu origem ao lembamento ou lembá que é o nome dado à cerimônia de casamento entre os negros.

O termo batuque então vem a generalizar essa diversidade de cantos e danças das rodas de negros onde a umbigada será a coreografia pinçada por observadores e que era descrita nos séculos XVIII-XIX como sendo de origem crioula africana e se caracterizava da seguinte maneira, conforme apresenta Alfredo Sarmiento:

Nesses distritos e presídios, o batuque consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam de semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo (SARMENTO, 1880, *apud* TINHORÃO, 2012, p. 59)

Com a apropriação dessas coreografias, danças e cantos nas rodas designadas pelos portugueses de batuque, a influência de brancos e mulatos brasileiros, que cada vez mais se tornam presentes e passam a frequentar esses batuques de negros, no Brasil, na segunda metade do século XVIII, acaba tornando favorável um cenário de mudança no qual há o afastamento dos crioulos africanos.

As sugestões de cantos e danças negros ditos por esses mulatos e brancos ao se defrontarem com o batuque de origem africana acabam fazendo com que este último perca força, seja por influência das condições locais, seja por mudanças ocorridas na África. Isso leva a uma apropriação dos elementos que mais se adaptavam à cultura local, surgindo, assim, novas formas de danças e cantos que se tornaram nacionais. As três primeiras formas que têm influências de brancos e mestiços do Brasil a partir da gênese do ritmo e da coreografia crioula africana dos batuques foram: a fofa, o lundu e o fado, sendo que a umbigada torna-se a coreografia em comum entre eles seja de maneira subjetiva, seja de maneira velada. A umbigada tornou-se o objeto de estudo de vários autores, desde o período colonial até os dias atuais. A maneira de se dançar tão peculiar e marcante nos é explicada por Edison Carneiro e apresenta três formas de se dançar a umbigada:

Dança de par, dança de roda e de fileiras. Esta última é denominada batuque de umbigada, onde mulheres e homens ficam dispostos em fileiras vis-à-vis, as colunas masculinas e femininas vão se aproximando para dar a umbigada, o homem inclina o corpo para trás para aplicar melhor a umbigada, três de cada vez, intercaladas por ligeiras reviravoltas sobre o corpo, e assinaladas por palmas acima da cabeça. Alguns dançarinos mais habilidosos dão saltos, giros e se contorcem até o chão antes de dar a umbigada que pode ser aplicada na mulher que vem a sua frente na fileira ou em outra na diagonal (CARNEIRO, 1982, *apud* MATHIAS, s/d, p.3-4)

Essas maneiras de se dançar a umbigada são descritas tendo como base pesquisas feitas desde o Maranhão até o interior de São Paulo. A umbigada seria além de uma coreografia de origem do antigo reino do Congo e remete à reorganização do universo. O umbigo seria visto como forma de conexão com as energias do universo, nosso primeiro canal de alimentação, nossa primeira boca, primeiro contato com o mundo externo, o ventre materno, nossa primeira morada, e a dança também era vista como um ritual de fertilidade para as recém-casadas.

## **2.1 Fofa e lundu: Portugal e Brasil**

A questão do batuque e da fusão de valores brancos e mestiços, conforme mencionado no capítulo anterior, levaram ao surgimento dessas três danças: fofa, lundu e fado. Existem registros apresentados por Tinhorão em seu livro *Os sons dos negros no Brasil, no qual o autor menciona* um folheto lançado em Portugal, chamado “*Folheto de Ambas Lisboas*”,

tratando da fofa e lundu, respectivamente nos anos de *1730 e 1780*, como se pode observar na passagem a seguir:

Esses dois gêneros de dança pouco se diferenciavam um do outro, pois ambos tiravam dos batuques duas das contribuições negro-africanas que mais os distinguíam: os meneios de corpo julgados indecentes do Congo, na fofa, e a alegre irreverência das umbigadas de Angola, no lundu. E, além do mais, o único elemento coreográfico representativo da contribuição branco-europeia (o castanholar de dedos dos bailarinos com os braços levantados para o alto, arqueados sobre a cabeça) aparecia tanto numa quanto noutra (TINHORÃO, 2012, p.61).

O que virá a configurar a diferença entre as duas danças é que a fofa seria sempre e apenas uma dança, já o lundu, além disso, irá incorporar alguns cantos, o que Tinhorão (2008) destaca como sendo uma característica ligada à sua herança crioula africana. Esses cantos possuem um refrão repetitivo marcado por ritmos de palmas e com o decorrer do tempo se inserem estrofes acompanhadas de viola, fazendo nascer, assim, o lundu-canção.

Já a fofa torna-se uma dança nacional de Portugal e sobre ela existe um relato de um francês, de pseudônimo Duc du Câtelet que, em 1777, descreve a fofa sendo dançada na véspera da coroação da rainha D. Maria I, mãe de D. João:

À época de minha chegada [maio de 1777] Lisboa vivia uma agitação indescritível; era véspera da solenidade de coroação da rainha D. Maria I [mãe do Príncipe D. João, depois D. João VI no Brasil]. O Povo corria de um lado para o outro cantando, e dançando a fofa, dança nacional executada dois a dois ao som de uma *guitarre* [na verdade, uma viola, ainda uma vez] ou outro instrumento qualquer; dança tão lasciva, que enrubesço só de tê-la presenciado, e nem ousou tentar descrevê-la (CHÂTELET, 1801, *apud* TINHORÃO, 2012, p.62).

Sendo assim, o que acontece é uma apropriação de uma dança que tem sua raiz no Brasil e da Bahia foi levada a Portugal através de um público que é apresentado como amante da balbúrdia e inquietação, porque a fofa era considerada uma dança expansiva e marcante em sua coreografia. Após ser consagrada como dança e se tornar moda, começa a ser divulgada em teatros e conquista outras camadas sociais além do povo, mas acaba não chegando ao gosto de todos devido a essa peculiar maneira de se dançar e ser associada a uma dança que se dançava com mulheres de má reputação.

Com isso, na segunda metade do século XVIII, ao mesmo tempo que a fofa se firma como dança popular em Portugal, ela nunca teve lugar privilegiado no Brasil e começa a

perder espaço para o lundu que, além da coreografia ligada à umbigada, possui aspectos de herança do batuque africano, no qual os cantos de improviso aparecem em reação aos bordões fixos.

A respeito do lundu, em uma descrição feita por um inglês chamado Thomas Lindley, que data de 1803, na Bahia, percebe-se que o lundu entra em cena e começa a margear as propriedades de indivíduos ligados à alta camada social de brancos e que, por isso, as coreografias tomam contornos mais amenos e a umbigada é suavizada, mesmo que não tenha conseguido chegar aos salões frequentados pela nobreza. Sendo assim, a coreografia do lundu possui as seguintes características, tal como descrita por Lindley (*apud* TINHORÃO, 2012) e Tinhorão:

Consiste em bailar os pares ao dedilhar insípido do instrumento, sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as pernas, com toda a ondulação licenciosa dos corpos, em contato de modo estranhamente imodesto. Os expectadores colaboram com a música em um coro improvisado, e batem palmas, apreciando o espetáculo com indescritível entusiasmo (LINDLEY, 1969, *apud* TINHORÃO, 2012, p.66).

[...] Era esse aproximar dos ventres que permitia a aplicação quase imperceptível da umbigada, traduzida na espécie de choque elétrico simulado, ao contato dos corpos, e que levava os dançarinos a pularem para trás, em salto simultâneo (TINHORÃO, 2012, p. 67).

Essa alteração na maneira de se dançar devido a questões morais da época vem a fazer referência ao que se chamou depois de miudinho que, mais tarde, passaria aos sambas de roda; e como a umbigada manteve uma influência no lundu, ele foi chamado posteriormente de samba.

Já a divisão do batuque ocorreu segundo uma estrutura socioeconômica segundo a qual os africanos e seus descendentes, ainda escravos, dançariam nos terreiros de senzalas, ao som de cantos de suas terras e percussão; os negros livres (crioulos em sua maioria e pardos) faziam rodas diante de suas choupanas, usando instrumento de corda geralmente viola junto com a percussão e os brancos de classe média imitariam os dois em suas salas com uma percussão abrandada e dando ênfase a cantos, juntando a umbigada amenizada e o miudinho, com coreografias ibéricas do fandango, formando o lundu. O lundu seria então uma

amenização de batuques que não deixa de fora a umbigada, mas que era uma amenização das coreografias tidas como indevidas e ligadas à erotização advindas de Angola.

Essa amenização leva à domesticação, se assim se pode dizer, dessas manifestações culturais africanas, trazidas para o ambiente dos brancos e que, com a mistura de sugestões não dos brancos, mas de mulatos e mestiços, há a utilização agora de instrumentos de corda e cantos, vindo a se tornar o samba em sua forma embrionária.

### 3. A INVENÇÃO DO SAMBA

Conforme observamos até este momento, nesta pesquisa, pode-se notar uma nítida influência da cultura africana e suas manifestações culturais na constituição do samba. Para abordar a gênese do samba existe uma questão relevante que se faz presente: a questão da diversificação social que vai influenciar diretamente no espaço geográfico que sendo dividido, por sua vez, tem como consequência a segregação social.

O que era designado de batuque pelos portugueses sem distinção e com conotação religiosa e recreativa, irá se estabelecer em regiões mais afastadas nas zonas rurais ou nos morros, e posteriormente irá se ocultar dentro dos terreiros de candomblé devido à perseguição e ao preconceito. Tinhorão (2012) assinala essa separação existente na sociedade no século XIX:

Uma evidência de que essa dicotomia existia nas cidades, por sinal, desde o início dos oitocentos, seria fornecida pelo próprio padre Lopes Gama ao revelar, em 1842, no mesmo jornal *O Carapuceiro*, que trinta anos antes, quando nas festas de brancos do Recife se dançava a comporta, o coco, o sabão e até o lundu chorado, às embigadas, ao som de cítara e viola, já os batuques dos negros eram coisa ‘do mato’. (TINHORÃO, 2012, p.88).

Para dar respaldo a essas evidências mencionadas, segundo as quais as manifestações da cultura africana, designadas em sua homogeneidade como samba, e sua presença no interior nas roças, isto é, pequenos vilarejos, Tinhorão (2012) destaca passagens de romances em que as rodas de sambas são descritas no século XIX. A construção do samba então se torna visível através dessa junção da cultura de negros e brancos no interior, tomando corpo as rodas em sua grande maioria quando consentido por essa elite branca.

Com a apresentação das descrições das rodas de samba nos romances, observamos que Tinhorão (2012) deu ênfase ao intercâmbio cultural entre negros e brancos e à constituição do

samba como folclore por parte dessa elite branca que utilizava essas manifestações de negros para exibir para seus convidados como uma peculiaridade exótica. Com a mistura de influências de negros e brancos, há a inserção do uso da viola nos sambas de terreiro, conforme aponta Tinhorão:

Na área rural do Nordeste já havia maior colaboração branco-mestiça, através do uso da viola nos sambas de terreiro, em que se dançava predominantemente o baiano ou baião — que da Bahia para o sul era lundu — (TINHORÃO, 2012, p.93).

O samba então começa a apresentar características que serão associadas às zonas rurais com seus cânticos atrelados, seja ao trabalho negro nos campos, seja posteriormente a rituais religiosos ou simplesmente entoados à revelia com intuito festivo.

No caso específico do Nordeste, pode-se perceber uma tradição voltada ao mestiço sertanejo, lugar em que havia a cantoria melódica destinada a animar rodas, mas se destacava a cantoria de improviso tipo desafio, na qual há a presença das violas tocadas à ponta de unha.

Dessa maneira, muitos autores que abordam a temática relacionada à questão do samba e sua constituição descrevem uma lacuna nesse percurso de transição dos batuques, tais como lundu, umbigada, fado, e o samba que irá se constituir nas grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo e irá se tornar elemento principal para a formação de uma identidade nacional.

A grande maioria dos estudiosos da área se atêm a dois momentos: o primeiro, quando o samba é marginalizado e tem que se esconder nos morros e terreiros, e o segundo momento em que é utilizado nos carnavais e torna-se música nacional e de certa forma oficial.

### **3.1- Samba folclore e samba tradição.**

Para abordar essa questão referente ao folclore ligado às bases que constituem o samba e ao que irá se chamar de tradição em torno deste debate, tomamos como base a teoria desenvolvida acerca do debate historiográfico que aponta para a divisão entre dois segmentos, conforme propõem Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000, p.168). Segundo esses autores, o primeiro segmento discute a busca da origem, a raiz da autenticidade que leva à música popular brasileira e o segundo segmento critica a questão da origem e dá ênfase às

diversas influências que levaram à constituição da musicalidade brasileira sem buscar o mais autêntico.

Vale ressaltar que a segunda perspectiva, em detrimento da primeira, apresentada por Napolitano e Wasserman (2000), norteará de modo mais intenso este trabalho, uma vez que ela considera o samba a partir da ideia de pluralidade: “[...] tentar desenvolver um pensamento analítico que dê conta da pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da nossa música, sobretudo de matriz urbana” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p.168).

Interessa-nos buscar essa segunda linha de pensamento, visando elencar as características principais do samba herdadas da cultura afro-brasileira que é colocada à prova e deixada de lado nos debates sobre a temática. Além disso, ao pensar a constituição do samba, faz-se necessário considerar, conforme mencionamos, que existe uma defasagem de material sobre os batuques rústicos, dos séculos XVIII e XIX, e sua transição às rodas de samba, principalmente nos morros do Rio de Janeiro.

A partir das considerações de Napolitano e Wasserman (2000), destacamos a figura de Mário de Andrade, que pensou os gêneros musicais resultantes da combinação dos batuques e da inserção de costumes dos brancos. A modinha torna-se música popular, surgem o maxixe e o samba e conjuntos de seresteiros e chorões, além das danças rurais. As manifestações populares serão tratadas como folclore, e dentro da historiografia surge a necessidade de pesquisas para entrar em contato com as bases da cultura popular:

Esse procedimento indicava a necessidade de partir do primitivo (folclore), seguir uma linha evolutiva, acompanhando as vicissitudes do elemento ‘civilizado’ (as técnicas adquiridas), mantendo porém um núcleo central que demarcava a ‘alma nacional’ (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p.169).

O samba de tradição busca, como pode-se observar dentro do debate historiográfico, seus temas no que se chama de folclore e que seriam as manifestações populares. A aceitação dessa cultura popular dentro do contexto musical passa por uma série de discussões sobre a formação da identidade nacional, presente no período que irá posteriormente levar ao alinhamento do samba como principal gênero musical e será também norteador da discussão do tema do brasileiro e seu estereótipo fabricado.

Já no início do século XX, o folclore que remete ao popular vai ajudar na concepção de identidade nacional, como apontado por Napolitano e Wasserman:

Neste sentido o folclore contribuiria para a manutenção da identidade nacional na medida em que exerceria uma pressão na direção do passado. A busca da tradição, cortejada com perspectiva da modernidade, deveria construir um idioma musical próprio, irredutível ao culto folclorista per se (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p.169).

Nesse debate entre folclore e tradição, deparamo-nos com a figura de Mário de Andrade, que vai além e faz referência a um material “folclórico-musical” que deveria dar base para a produção de uma música pura de formas renovadas. Mário de Andrade visava instituir um material musical que trouxesse em si a fala de uma “brasilidade profunda”, assim há influências dos modernistas na discussão da construção identitária nacional.

O samba, segundo a concepção de Mário Andrade, surge nas primeiras décadas do século XX, e será tido como música urbana, levando-se em consideração sua forte ascensão e reprodução nos morros cariocas sendo, mais tarde, levado a sério pelo mercado fonográfico daquele período.

### **3.2 – Samba, mestiçagem e o projeto de criação de identidade nacional**

A questão que envolve samba, mestiçagem e a identidade nacional é tema abordado por Hermano Vianna (2002) em sua obra *O mistério do samba*, na qual tenta narrar, de forma surpreendente, o encontro de figuras consagradas do meio artístico e literário nacional, no Rio de Janeiro, em meados dos anos vinte do século XX. O encontro entre Gilberto Freyre, Donga, Pixinguinha, Villa Lobos e Sérgio Buarque de Holanda irá configurar um marco dentro da construção musical e literária do período.

O encontro entre essas personalidades de diversas áreas, como salienta Vianna (2002), juntava dois grupos: de um lado negros ou mestiços das camadas mais pobres do Rio de Janeiro; de outro, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos de “boas famílias brancas”:

De um lado, dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros *Casa-grande e Senzala*, em 1933, e *Raízes do Brasil*, em 1933, fundamentais na definição do que seria brasileiro do Brasil. À frente deles, Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, também a partir dos anos 30, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro (VIANNA, 2002, p.20).



Utilizando dessa linha de raciocínio, Vianna (2002) propõe um jogo de palavras, fazendo referência à obra de Sérgio Buarque, que trata da questão do homem cordial, traçando as características sociológicas da sociedade brasileira. Vianna (2002) chama a atenção para o fato de que nesse encontro entre negros e mestiços e os representantes da arte erudita, ambas as partes teriam se sentido à vontade e esse encontro seria a fusão cultural entre o humilde mestiço e os brancos eruditos, sendo assim o “cordial Brasil mestiço”.

A noitada de violão seria vista como uma alegoria de invenção da tradição, surgindo, assim, a questão do Brasil mestiço e o samba irá ocupar um lugar diferenciado e de destaque como um elemento definidor da nacionalidade. Não sendo levada em consideração por muitos estudiosos e biógrafos dos indivíduos envolvidos na ocasião, a roda que teve presença dessas personalidades citadas anteriormente, não foi ocasião corriqueira, mas, sim, um projeto montado.

É necessário levar em consideração o contexto histórico de tal acontecimento, o qual envolvia o Rio de Janeiro no período da República Velha e pré-Revolução de 1930, tendo-se um esgotamento de manobras da oligarquia cafeeira que detinha o monopólio do poder, um Rio de Janeiro dos levantes tenentistas, e São Paulo da coluna Prestes. Há assim de se entender como essa questão da invenção da tradição e a construção da identidade foram levadas a sério dentro do governo de Getúlio Vargas do Estado Novo.

A questão geográfica atrelada à reformulação da capital carioca, devido às reformas urbanísticas iniciadas com Pereira Passos, levam a uma divisão sociocultural associada à geografia urbana. Antes, o centro do Rio misturava tudo, agora existia uma divisão delimitada entre zona norte pobre e zona sul rica.

Os morros acabam sendo o lugar de refúgio desses que foram colocados à margem e o Rio passa por uma “modernização” no sentido físico. A chegada de Gilberto Freyre à cidade, nesse encontro que mencionamos, faz-se em 1926, quatro anos depois da Semana de 22 em São Paulo. Gilberto Freyre zomba das reformas encomendadas aos moldes europeus, no centro do Rio de Janeiro, e se interessa mais por essa cultura popular musical recém-nascida nos morros cariocas chamada de samba, como aponta Vianna:

O regionalista Gilberto Freyre estava sendo seduzido pela cultura popular carioca. Não só ele: todo o Brasil, principalmente a partir dos anos 30, passa (ou é obrigado) a reconhecer no Rio de Janeiro os emblemas de sua identidade de povo ‘sambista’ (VIANNA, 2002, p. 26).

Existe ainda a questão social atrelada ao samba, pois, inicialmente, ele foi acossado e tido como gênero degenerado, sendo perseguido pela polícia e os que faziam parte daquele meio se escondiam nos terreiros de candomblé. Também havia a questão atrelada à resistência e o samba foi tomado como meio de afirmação social. O samba só começou a tomar seu lugar de importância com crescente aceitação e importância do carnaval.

O fim da hegemonia da oligarquia cafeeira, como mencionado anteriormente, e uma ampla desorganização no cenário nacional, proveniente do fim desse período, levam a uma ausência de unidade nacional e é exatamente nesse contexto que surge a obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande e Senzala*, que trata da questão da mestiçagem como tema central, exaltando esse traço único e que antes era visto com maus olhos.

Dentro desse contexto, a mestiçagem se torna algo supervalorizado visto e exaltado como modelo de autenticidade, o que afeta diretamente o samba que tem como seus principais mentores os mestiços. O debate acerca da mestiçagem serve de combustível para o debate acerca da teoria de Gilberto Freyre que trata o mestiço como primordial para entendimento da essência da brasilidade.

Nesse contexto, aparece a figura de Noel Rosa, sambista que ganharia notoriedade devido às suas composições, as quais apresentavam mudanças, nas letras, no ritmo e na cadência de maneira geral do samba que teve seus desdobramentos, como apontado por Dionisio Márquez Arreaza:

O que se associava ao termo samba ao redor de 1911, era uma música em evolução desde o último terço do XIX até as primeiras duas décadas do XX, cujo primeiro registro sonoro, gravado pela casa Edison, foi 'Pelo Telefone' no ano 1916, peça coletiva polemicamente assinada pelo sambista Donga. Feito no "estilo antigo", é um samba próximo da estrutura rítmica do maxixe do qual, em realidade, evoluiu essa primeira forma do samba. O samba antigo era uma entre várias formas de canto e música, todas depositárias de toda a tradição musical dos negros migrados à capital e dos seus descendentes agora cariocas. Entre essas formas migrantes se encontram: batuque, baiano, cateretê, coco, capoeira, calango, chula, cantos de trabalho, tirana, batucada, cantigas de roda, poesia dos cantadores, samba baiano, samba paulista e lundu. (ARREAZA, 2013, p.2)

A cultura brasileira, definida como mestiça é algo a ser cuidadosamente preservado, pois se torna a garantia de nossa especificidade e tem o samba como um de seus expoentes cada vez em maior ascensão popular devido ao carnaval e à sua propagação no cenário

nacional e internacional, assim, esse gênero musical torna-se objeto de estudo de diversos autores que tentam compreendê-lo e difundi-lo.

Gilberto Freyre consegue estabelecer um aspecto positivo ao mestiço. A partir de *Casa-grande e Senzala, de Sobrados e Mocambos* o brasileiro passou a ser determinado como a conciliação mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços indígenas, portugueses e africanos.

Sendo assim o samba ocupa seu lugar no processo de construção da dessa identidade nacional tendo como base esse debate acerca da mestiçagem. O Samba vira símbolo nacional, dentro desse processo no qual a mestiçagem brasileira torna-se um processo heterogêneo, valorizar a mestiçagem é uma opção pela “unidade da pátria” e vai atingir seu auge no período do Estado Novo, onde existe uma busca na formação de uma cultura unificada, visando desvincular valores do período anterior, República Velha.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O samba é um gênero musical que, no processo de sua formação, sofreu influência da cultura de matriz africana, como foi exposto neste trabalho. O que era designado de maneira geral como sendo batuque apresentou algumas ramificações oriundas de diversas representações culturais africanas, sejam elas tendo sentido de festejo ou manifestação religiosa.

Essas diversas manifestações possuem peculiaridades, mas apresentam um traço originário em comum, a umbigada. Contudo, essas manifestações, em alguns momentos da História, não tiveram boa receptividade devido à plástica coreográfica da umbigada e sua maneira, muitas vezes apontada como imoral, de ser executada.

A ocorrência de preconceito em relação a essas manifestações culturais deve-se ao fato de que a sociedade, na qual elas se inseriam, era extremamente conservadora e patriarcal nos séculos XVIII e XIX.

Sendo assim, muito se fazia de maneira escondida, em locais afastados e isolados por causa da falta de conhecimento de quem via ou porque essas manifestações culturais eram tidas como algo exótico e digno de ser exibido a convidados. Além disso, muitas delas chamaram a atenção de estrangeiros que incorporam de forma não intencional características do lundu, como se observa no caso da fofa, que se torna ritmo tipicamente português.

O samba sofre influência tanto dessas manifestações negras africanas como de brancos europeus, mesmo que indiretamente, e posteriormente de mestiços brasileiros. O samba, em sua invenção, passa por um percurso que conta com intervenções de brancos e negros, buscando no que em alguns momentos é tratado como folclore visando a tradição por detrás no mesmo.

O debate trazido por Gilberto Freyre sobre o processo de mestiçagem é objeto de discussões polêmicas em alguns meios historiográficos. Isso porque o processo de mestiçagem é vista, primeiramente, como algo ruim e que dava uma conotação impura à nação e seus componentes.

Quando há a publicação de *Casa-grande e Senzala*, o conceito de mestiçagem insere-se dentro de um contexto intelectual em que o mestiço torna-se objeto de valor e é sumariamente marcante devido a suas características únicas e essa mistura torna-se original. Somado a isso, leva-se em consideração o contexto histórico de uma República oligárquica decadente e sua transição para um Estado Novo getulista, contexto no qual buscou-se um vigor na população e enxergou-se na questão da mestiçagem, e sua influência no samba, uma oportunidade para inocular nos cidadãos um ideal de unidade e identidade nacionais.

Sendo assim, buscava-se espalhar a ideia de uma identidade e unidade nacionais por meio do entretenimento, levado às residências através da música, no caso o samba propagado pelos rádios e no carnaval.

Espera-se que este trabalho contribua para a percepção do processo histórico cultural da influência da cultura africana na formação e construção do gênero musical samba. O intuito principal desta pesquisa é chamar a atenção para as vertentes africanas presentes e atuantes de maneira ativa dentro do processo de formação histórico-cultural e sociocultural do samba que muito pouco tem espaço de debate no cenário social atual.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AREAZZA, Dionisio Márquez. A vigência de Noel Rosa como mediador cultura na transformação do samba novo nos anos 1930. In: *Revista Garrafa*, n.29, jan.-mar., 2013. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa29/revistagarrafa29.html>. Acesso em: 10 jan. 2017.

LISBOA, Larissa. O samba como resistência e reafirmação. In: *Revista África e Africanidades*, Ano 2, n. 8, fev. 2010. Disponível em: [http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Samba\\_resistencia\\_reafirmacao.pdf](http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Samba_resistencia_reafirmacao.pdf). Acesso em: 10 jan. 2017

MATHIAS, Emerson Feliciano. *Contribuição bantu na cultura afro-brasileira, o batuque de umbigada do oeste paulista*. Disponível em: [http://www.academia.edu/19298555/contribui%C3%87%C3%83o\\_bantu\\_na\\_cultura\\_afro\\_brasileira\\_o\\_batuque\\_de\\_umbigada\\_do\\_oeste\\_paulista](http://www.academia.edu/19298555/contribui%C3%87%C3%83o_bantu_na_cultura_afro_brasileira_o_batuque_de_umbigada_do_oeste_paulista). Acesso em: 10 jan. 2017.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista brasileira de história*. São Paulo, V.20, n°39, p.167, 189. 2000.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. *Modernidade com mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República*. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/leticiavidor.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SILVA, André Luiz dos Santos. Um breve histórico do samba e do samba de enredo enquanto patrimônios culturais e instrumentos de brasilidade. In: *Revista África e Africanidades*. Ano 7, n. 19, abr. 2015. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/07042015.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SOUZA, Jessé. A construção do mito da “brasilidade”. In: SOUZA, Jessé. *Ralé brasileira – quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens*. São Paulo: Editora 34. 2012.

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