

## O samba e a identidade do negro no Brasil

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho<sup>1</sup> (UESPI)

### **Resumo:**

*Trata-se da relação existente entre a tradição do samba e a poesia, seja na vertente oral com formas de construção fundadas no espontaneísmo criativo, seja em elaborações mais cultivadas em poéticas formalizantes de linguagem; e de como este cruzamento contribuiu para o processo de estabilização da canção popular enquanto gênero de referência na cultura brasileira. E discutir ainda a hegemonia do samba, em suas origens, centrada na presença do negro, como um acentuado dispositivo de formação e manutenção da identidade do negro no Brasil.*

**Palavras-chave:** lundu, canção popular, samba, etnia.

### **Canção primária do Brasil**

A história, a sociologia e a antropologia já deram conta largamente de provar que a formação do Brasil deu-se com o encontro do índio com o europeu e o africano. E para a formatação da música brasileira o fenômeno, obviamente, manteve-se. A presença da riqueza rítmica do africano, juntamente com cânticos e danças ibéricas praticadas no séc. XVI, ao atravessar o Atlântico e encontrarem-se com a música indígena, garantiram o surgimento da canção popular. Praticamente em todo o processo de colonização a música feita no Brasil permaneceu européia. A interpenetração dessa cultura com a africana se deu com o fenômeno da formação das cidades; o cruzamento do colonizador com o negro africano escravizado provocou a essência ibero-africana da música brasileira. Ainda que prevalecesse a cultura musical do colonizador diante do indígena e do africano, a música destes penetrava inevitavelmente na daquele. O resultado disso aponta para o desenvolvimento futuro do que se viria a conhecer como música popular brasileira.

No séc. XVIII, em plena movimentação do progresso das cidades, principalmente de Salvador, Recife e Rio de Janeiro, em torno da produção do açúcar, cantos e danças eram praticados nos meios populares: chulas, fofas, lundus e fados preenchiam o tempo que restava para o lazer. Eram formas musicais de feitiço rural e urbano, a maioria vinda de Portugal e “originadas do criativo intercâmbio étnico-cultural-religioso (negros e mulatos, do campo e da cidade, participando muitas vezes ao lado de brancos nas festas de terreiro das fazendas ou praças das vilas, nas igrejas e procissões)” (TINHORÃO, 1998, p.89). Dessas danças, que invariavelmente eram acompanhadas de cantos e instrumentos, os lundus e os fados desenvolveram-se como gênero de canção, sendo o fado uma dança surgida no Brasil e que se tornou forma de canção tradicional em Portugal. O lundu, sem os volteios coreográficos, fixou-se como canção impregnada de malícia, com seus versos humorísticos funcionando como crônicas de costumes da época. Além dos terreiros de batuque adentra também as salas das residências mais abastadas e promove a figura do tocador de viola, que, além de tocar pelas ruas da cidade, passou a ser requisitado em festas e saraus domésticos. Eram os batuques dos negros, juntamente com mestiços e brancos, que passavam pelo processo de “cancionalização”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A expressão é de Luiz Tatit, um conceito trabalhado por ele em obras como: *Semiótica da canção* (1994); *O cancionista* (1996); *Musicando a Semiótica* (1998).

A presença do lundu (originalmente uma dança africana) como forma musical nos salões das classes mais altas, fez com que ele fosse comparado às modinhas, que passaram a circular por entre consumidores de músicas vindas da corte.

O aparecimento da modinha em meados do século XVIII, com repercussão ampliada pelo fato de se tornar conhecida a partir do sucesso alcançado na corte portuguesa por um poeta carioca tocador de “viola de arame”, o mulato Domingos Caldas Barbosa, marcou a criação do primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades (TINHORÃO, 1998, p.115).

Caldas Barbosa, mesmo sendo um poeta árcade, produziu poesia cantada que prenunciou a futura canção brasileira, no que esta tem de lirismo e pungência. Suas modinhas e lundus já contêm a emblemática caracterização da canção popular: a letra de música, que difere, para muitos, da poesia propriamente dita.

A razão da existência da canção é justamente o caráter indissociável entre letra e melodia. Então não há como pensar numa separação; o cancionista elabora sua peça já dentro destes dois campos. Nesse sentido, Caldas Barbosa é um compositor de canções, e um dos primeiros a lançar este que talvez tenha sido o primeiro gênero de canção popular no Brasil: a modinha.

## **A urbanidade da canção**

Em finais do séc. XIX os gêneros populares são disseminados com maior intensidade. A modinha, o lundu, o maxixe, o choro, a moda de viola, o frevo, o samba, trafegam pelo ouvido e ganham a paisagem sonora brasileira.

A modinha e o lundu eram então os gêneros populares mais cultivados, e com a crescente presença do romantismo literário, os poetas, em busca de repertórios genuinamente nacionais e de emoções derramadas, viram na modinha uma forma de expressão condizente com seus propósitos poéticos. Alguns passaram então a emprestar seus versos para que os modinheiros os musicassem, como Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, marcando assim as primeiras parcerias na história da música popular brasileira.

Com a escola romântica em vigor neste período, a modinha e o lundu reforçaram-se como gêneros benquistos por conta de suas características líricas e por trazerem conteúdos nacionais, que eram pressupostos da escola. Mesmo que a circulação destes gêneros musicais se desse em ambientes mais populares, menos afeitos às “belas letras”, a atmosfera romântica era captada e os próprios poetas contribuíram com seus versos para uma elevação formal.

O nacionalismo inaugurado pelos modernistas vinha capitaneado por Mário de Andrade e Villa-Lobos, que pensavam a música do país dentro de uma tradição erudito-popular, em que todos os gêneros populares e principalmente folclóricos rurais deveriam ser incorporados num projeto de estabilização da cultura nacional. Este era o pensamento idealizado por eles nos anos de 1920 e 1930. Mas antes dessa tentativa de sistematização da sonoridade brasileira, a música popular corria por todos os ambientes urbanos, principalmente do Rio de Janeiro, consagrando gêneros e firmando-se por entre sincretismos e despojamentos estéticos sem nenhuma retórica, buscando delimitações do que seria o “nacional”.

A existência das famosas casas das “tias”, que eram ambientes de festejos e rodas de lundu, samba, choro, provocaram uma concentração e uma troca de experiências entre músicos populares e a possibilidade de circulação e reconhecimento que, pela ordem das dimensões urbanas e populacionais da época, significavam muito. Essas casas eram organizadas por senhoras baianas que se estabeleciam no Rio de Janeiro em busca de realização financeira, vendendo quitutes, guloseimas e concentrando as festividades da cultura do candomblé e festas de terreiros nos casarões de muitos cômodos que alugavam. A mais famosa delas foi a casa da Tia Ciata, que hoje já

está plenamente configurada no imaginário cultural brasileiro como o espaço no qual o samba urbano nasceu, onde todos os músicos importantes da época circularam, como Donga e Pinxiguinha, onde as rodas de choros varavam a noite, e os batuques eram a melhor programação cultural da vertente popular. Tia Ciata tornou-se simbologia da nascente moderna da música urbana popular brasileira, inclusive dos primeiros entrudos, da gênese do carnaval moderno, que, se pensarmos na experiência comunitária, nos batuques e na efervescência musical protagonizada por estas casas, pode ter saído daí os primeiros cordões, blocos e ranchos carnavalescos.

A ampliação dessa experiência de difusão popular sonora, por meio das casas das tias, viria a ter um impacto com o advento do Gramofone, em 1904, e do disco de cera de 78 rotações. A possibilidade de registro das canções, que até então eram repassadas de acordo com a capacidade de memória de seus realizadores e apreciadores, tornara-se uma realidade.

Esse novo incremento de difusão musical foi o responsável pela verdadeira consolidação das canções surgidas das batucadas, que a esta altura eram denominadas genericamente de “samba”, promovendo e fixando definitivamente a figura popular do sambista, mudando a história da música popular brasileira e marcando o que conhecemos hoje como canção popular (TATIT, 2004, p.35).

## **Balanço do samba**

O modernismo dos anos de 1920 e 1930 processou os primeiros passos da industrialização do país. O ambiente de prospecção tecnológica animou as práticas sociais e culturais. Tempos e espaços foram redimensionados, bondes e automóveis circulavam por um novo traçado urbano, a imprensa lançava jornais e revistas cada vez mais arrojados, e para a canção popular surge o rádio como importante aliado. Depois dele a canção popular projeta-se como uma das grandes tópicas da cultura brasileira. Inicialmente tendo o Rio de Janeiro como epicentro, o rádio ganha territorialmente o país de norte a sul, e com ele toda uma indústria de entretenimento monta-se e incrementa-se, tornando possível ouvir dicções diferentes através das ondas sonoras. Aliando-se a já iniciada indústria fonográfica e suas revistas musicais, o rádio também leva aos lares a canção popular e seus ídolos. O crescimento e a valorização do compositor e do cantor popular mostraram o quanto estes artistas foram importantes. A direta aceitação massiva destacou o papel que a canção popular sempre desempenhou na caracterização da “tipologia cultural brasileira”.

O samba já havia despontado como gênero de música urbana mais bem sucedido no cenário popular, e o rádio só veio consolidar essa liderança e reforçar o ambiente propício para defini-lo como símbolo nacional. O que antes era tido como caso de polícia passa a ter a legitimidade de um produto representativo da cultura nacional. E aí se consuma de vez a importância das células negróides no tecido cultural brasileiro. Antônio Risério concorda:

e que ninguém menospreze o desempenho dos artistas nesta sequência transformadora. Formas e práticas culturais populares se tornaram ostensivamente visíveis e inteligíveis. Sim: a legibilidade das transformações culturais não é algo dado ou que deva ser aceito como fato consumado. A vida dos signos é dinâmica. É preciso organizar socialmente sua leitura. E a música popular foi parte integrante do processo de projeção social e de organização da inteligibilidade de formas culturais de raiz negro-africana no Brasil (RISÉRIO, 1993, p.23).

Ao pensar sobre os aspectos da música popular brasileira, Antônio Risério, em seu livro *Caymmi: uma Utopia de Lugar*, discorre sobre como “nossos compositores souberam ler a confusa e rica vida sociocultural brasileira”. Segundo o autor, com o fim da escravidão “os pretos e mulatos passaram a circular com outro corpo pelas ruas das cidades brasileiras”, e, neste momento, as cidades ganham em urbanização, principalmente por causa da expansão do café, que aprimorou o sistema de transporte, a navegação a vapor, a rede ferroviária e todos os equipamentos urbanos, permitindo confortos e diminuindo distâncias. E para que toda a mestiçagem musical euro-africana

pudesse se estabelecer foi preciso que a canção se articulasse com o fonógrafo e com o rádio, para que daí as camadas mais pobres finalmente desenvolvessem seus padrões de cultura e sociabilidade (RISÉRIO, 1993, p.25).

O ambiente no qual surgiu o rádio e consolidou a canção ampliou o debate em torno do processo de construção do nacional, de promoção da identificação do que seria o “brasileiro”. A idéia etnológica da mestiçagem, lançada por Gilberto Freire, tomou corpo e fez reverter uma forte corrente que via na mestiçagem uma degeneração cultural e causa de muitos males nacionais. Agora se punha a mestiçagem como um valor positivo, não sendo mais possível pensar romanticamente em uma raiz pura para a cultura brasileira; a condição mestiça do Brasil passou a ser a marca nacional. Isso ocorreu a ponto de a República pós-revolução de 1930 tornar quase oficial uma política de miscigenação, e curiosamente eleger o samba como o símbolo mestiço, como símbolo nacional (VIANA, 1995, p.73).

Mas isso também fazia parte da estratégia ideológica de Getúlio Vargas, que tentava seduzir os compositores a embarcar em seu projeto de valorização da política trabalhista, querendo os sambistas como aliados em sua divulgação. A estratégia não se mostrou tão eficiente, pois os sambistas não foram totalmente cooptados e preferiam cantar com independência suas próprias queixas, malandragens e alegrias (TATIT, 2004, p.46).

E o samba manteve-se autônomo em relação aos projetos ideológicos de nacionalismo, sendo ele próprio naturalmente desenvolvido como música popular nacional sem precisar de reparos e asseverações de instâncias políticas ou intelectuais. Embora o domínio do mercado pelo samba viesse a coincidir com a política econômica nacionalista de Getúlio Vargas, sua legitimidade foi assegurada nas ruas, nos meios de difusão e por conta de seus mentores sambistas, expoentes desta forma de música popular que se originou dos “batuques de negros” vindos de Angola e que, no final do séc. XIX, sofreu um processo de urbanização gradual, já aparecendo com marcação binária e ritmo sincopado.

No Rio de Janeiro dos anos de 1920, o samba ganha uma feição em vias de padronização. Entre a tradicional modinha, que eram poesias cantadas, e os batuques, o samba traz a fala cotidiana como possibilidade estética. A entoação dessa fala é aproveitada para a melodia, e a letra deixa de lado as elaborações literalizadas das modinhas e serestas e as letras maliciosas dos lundus.

A nova letra, que só se consolidou nos anos 20 com Sinhô, substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado (TATIT, 2004, p.71).

O que Luiz Tatit quer mostrar é que o samba investe no “princípio entoativo” da canção, que é a capacidade “de dizer” que os compositores e letristas possuem, mesmo que o domínio das técnicas musicais em alguns não fossem lá muito apuradas. E que dentro da tradição musical da canção, por mais que instrumentistas, maestros e arranjadores estejam presentes com suas competentes soluções sonoras, o centro das criações está no “gesto cancionista”, na maneira das letras serem entoadas melodiosamente.

Essa “flutuação entoativa” é que vai definir o perfil da canção nos anos de 1930, com seu lado mais fecundo realizado pelo samba e suas formas particulares surgidas, como o samba de breque, o samba de partido alto, o samba-canção, o samba-choro. Pois antes a canção tinha como pontos limites os gêneros mais acelerados, como as batucadas e as marchinhas de um lado, e as serestas românticas do outro. Os sentimentos e as formas de dizer tinham que estar em um desses dois lados e o samba veio diminuir essa distância, estabelecendo uma elasticidade maior. Quando se queria descrever o amor o samba chegava ao samba-canção, e quanto havia necessidade de algo mais acelerado tinha-se o samba de carnaval, e assim por diante (TATIT, 2004, p.154).

No samba há um aspecto de espontaneidade que perpassa sua feitura, afinal ele veio trazer essa possibilidade da fala cotidiana ser a expressão necessária para esse tipo de estetização. Os compositores populares se viram na qualidade de porta-vozes do interesse de grande parte da população. Suas histórias, seus relatos, suas intrigas amorosas, suas vivências, a “voz do morro” era o que as massas populares que se formavam nas cidades queriam ouvir.

O interesse também partia das elites culturais. A classe média urbana via o samba como algo que legitimava o povo brasileiro. Desde então, intelectuais, médicos, advogados, profissionais liberais, professores partiram para uma adesão profusa, gerando de seu meio grandes compositores, como Ary Barroso e Noel Rosa, para se juntarem aos de “essência” popular, como Sinhô, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, João de Barro, Ismael Silva, Donga, Herivelto Martins, Assis Valente, Heitor dos Prazeres e lançarem seus sambas nas vozes de outras estrelas como Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda.

O que esses compositores e cantores de samba fizeram foi alcançar, em alto grau de realização, a “musicalização da oralidade”. A fala cotidiana foi acompanhada pela evolução dos ritmos e chegou-se a esta solução do samba como tipo de canção mais propensa às formas de dizer. Ao longo dessa evolução de ritmos, os compositores foram encontrando formas mais complexas de tradução daquilo que já se expressava nas conversas mais simples e coloquiais (TATIT, 2004, p.173). Daí a prevalência do samba em relação a outros ritmos que também circulavam no período, pois os requisitos para se fazer um bom samba desvinculava-se de pompas artísticas encontradas em outros gêneros, e o samba ficou sendo um dos melhores formatos para a manifestação de anseios estéticos naquele período.

Ma a dinâmica cultural mostra sempre que as soluções não são inesgotáveis, e este tipo de samba também experimentou processos de esgotamento. A plenitude alcançada não foi suficiente para sua permanência diante dos novos mecanismos da indústria da cultura e do entretenimento, pelo menos enquanto circulação, pois permanece como produto alçado à categoria dos “clássicos” da canção popular brasileira. Neste sentido, e com aquelas características, tornam-se permanentes.

## **Conclusão**

O desenvolvimento da linguagem de nossa música popular não se fez em separado dos demais dados históricos, sociais ou até mesmo políticos. As primeiras manifestações musicais estavam embutidas no processo das ordenações sociais e se deram de maneira semelhante a todas as distinções econômicas e políticas preconizadas. Os valores de nossa música eram medidos a partir de sua filiação a determinado grupo social. A idéia da separação entre música erudita e popular era marcante; para uma elite aristocratizada, mesmo que provincianamente, era mister tentar copiar os acontecimentos que ocorriam nos salões e teatros europeus, enquanto os negros eram invariavelmente perseguidos moral e policialmente de praticarem sua música, seus festejos. Mesmo assim, com toda tentativa de corte, as interferências existiram, as fricções estilísticas comprovaram a condição mestiça, de cruzamento, que há na cultura brasileira. Então a modinha, o maxixe, o lundu, o samba, gêneros acentuadamente populares, ligados à vertente oral, foram legitimados, e no caso do samba elevado à categoria de representante maior de nossa cultura musical.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Brasília, Martins editora, 1976.
- [2] KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre, Ed. Movimento,
- [3] 1976.
- [4] RISÉRIO, Antônio. *Caymmi: uma Utopia de Lugar*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- [5] SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- [6] TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

- [7] TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, editora 34, 1998.
- [8] VIANA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

---

## **Autor**

<sup>1</sup> **Feliciano José BEZERRA Filho (Prof. Dr.)**  
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)  
Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL)  
felicianofilho@uol.com.br