

Desde que o Samba é Samba: Identidade e Diversidade do Gênero Musical Nacional

Flavia Prando¹

RESUMO: Este artigo apresenta considerações sobre a origem e evolução das manifestações denominadas como samba que são cultivadas no território brasileiro, destacando-se os Estados de São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro. O presente trabalho pretende traçar as principais características que diferenciam e unificam estas manifestações enquanto gênero musical ligado às diversas identidades nacionais. Tem como pretexto o *Ciclo Desde que o Samba é Samba* realizado no Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc em São Paulo, 2014.

Palavras-chave: samba, música popular, folclore, cultura brasileira.

Este artigo visa expor alguns apontamentos apresentados durante as palestras e debates do *Ciclo Desde que o Samba é Samba* realizado no Centro de Pesquisa e Formação² do SESC em São Paulo, em novembro de 2014.

O presente trabalho pretende também relatar o que estes encontros apresentaram em comum em relação ao samba e quais especificidades apresentadas pelos distintos lugares de fala de cada participante, na tentativa de traçar um panorama da diversidade e identidade brasileiras a partir desse gênero musical.

O *Ciclo Desde que o Samba é Samba* foi composto por seis encontros, combinando palestras, mesas e debates que ocorreram dentro do conjunto de programação intitulado *Perspectivas*, cuja proposta é apresentar diversas abordagens sobre temas e questões do campo da cultura. As atividades realizadas no CPF são registradas e visam a construção de fontes primárias para futuras pesquisas.

Por meio da história do samba na Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro, o ciclo apresentou e contextualizou diferentes manifestações ou subgêneros do samba. Foi-nos

¹ Mestre em musicologia pela ECA/USP é pesquisadora em Ciências Sociais e Humanas do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo.

² O Centro de Pesquisa e Formação é uma das 35 unidades do Sesc no Estado de São Paulo, implantado em agosto de 2012. Tem nas competências e atribuições de seus profissionais a construção de um espaço de articulação e disseminação de conhecimentos específicos envolvendo a qualificação de gestores culturais.

possível, através dos depoimentos dos participantes, protagonistas da história do samba e pesquisadores da área, traçar as principais influências, origens e perceber a imensa diversidade deste gênero que se confunde com a própria identidade brasileira. Se nós sabemos ser impossível falar de identidade brasileira no singular, igualmente acontece com os sambas, embora seja possível, assim como em nossas múltiplas identidades nacionais, estabelecer características comuns entre os diversos subgêneros do samba, como veremos no decorrer deste artigo.

No primeiro dia foi abordado o Partido Alto, pelo pesquisador, compositor e sambista Nei Lopes³. Lopes apresentou e contextualizou o Partido Alto, que tem como base o refrão, entoado por um coro e um solo intercalados, o canto é responsorial⁴, tendo como base o improviso:

O partido alto é um subgênero dentro do grande gênero que é o samba, que é muito pouco conhecido, inclusive ameaçado de extinção, como toda arte não cultivada, devido ao imediatismo atual. O que caracteriza mais ainda o Partido Alto é que sempre a intervenção dos solistas é feita dentro do esquema de cantoria, um canta para o outro, estas cantorias são improvisadas, e estas cantorias são sempre feitas com base no talento de cada um, ou com base na memória. Este é um primeiro aspecto para entender o samba de Partido Alto. A essência do Partido Alto é o improviso, o resto, é estilização⁵.

Nei Lopes ainda lembrou que partideiro, neologismo para mestre de canto, é uma especialização dentro do gênero samba: *sambista destacado no verso improvisado, característica principal do partido alto, também chamado de versador, antes ainda referido como mestre de canto⁶.*

O segundo dia do ciclo apresentou o samba paulista na fala da pesquisadora Olga Von Simson⁷. Foi uma apresentação baseada em pesquisas bibliográficas e empíricas e enfocando o surgimento dessa manifestação de música e dança no Estado de São Paulo, trazida pelos escravos, muitas vezes via Bahia. A pesquisadora relatou a disseminação do samba pelo interior do Estado de São Paulo, sua chegada depois de 1888 à capital do Estado e sua fixação nos redutos negros da cidade: Barra Funda, Bixiga e Baixada do Glicério.

³ Compositor e intérprete de música popular. Bacharel em Direito e Ciências Sociais pela Faculdade Nacional de Direito da antiga Universidade do Brasil, atual URFJ.

⁴ Tipo de canto coletivo onde uma voz (muitas vezes, um solista) *chama* a resposta das outras vozes. Ou seja, uma voz entra com o tema inicial e é seguida pouco tempo depois por uma resposta das outras vozes.

⁵ Palestra de Nei Lopes realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

⁶ Idem, 2014.

⁷ Pós-doutora pelo Instituto Geográfico da Universidade de Tubingen, na Alemanha. É pesquisadora do Centro de Memória da Unicamp.

Foram discutidos o surgimento dos primeiros cordões, precursores das escolas de samba paulistas e a importância da Festa de São Bom Jesus em Pirapora, foi tratada também a maneira como o samba voltou a ser praticado com entusiasmo nos anos 1990, atraindo jovens que entraram em contato com os veteranos sambistas.

A oralidade, o caráter ritualístico que permeia uma roda de chula, as formas de tocar a viola e suas influências rítmicas na música popular brasileira foram temas do terceiro encontro do ciclo: *Chula: o comportamento traduzido em canção*, com a fala e principalmente com a execução das diversas chulas na interpretação do músico Roberto Mendes⁸. Ritmo tradicional encontrado em pequenas comunidades rurais do Recôncavo Baiano desde o século XIX, a chula é originária de regiões localizadas no norte de Portugal, e ainda hoje existe por lá. Era cantada por escravos, tinha uma forte ligação com o transcendental e marcava presença em manifestações religiosas.

Sobre o rito da Chula, Roberto Mendes, que a caracteriza como comportamento traduzido em canção, explica: *o samba de roda está para a chula como o afoxé está para o candomblé. O afoxé é uma manifestação pública do rito candomblé*⁹.

E continua dizendo que outro diferencial da chula é que se trata de um canto violado: *you can have the samba de caboclo, which is of the roda, but it does not have the viola. In the mid-19th century, the Sudanese came to Brazil from Benin, and the Portuguese brought from the Island of Madeira the viola Machete and the viola $\frac{3}{4}$* (Mendes, 2014).

A influência portuguesa, além da viola machete e da viola $\frac{3}{4}$, ainda segundo o músico e pesquisador, reside ainda na letra: *O mais genial em todas as chulas, é que a língua portuguesa é paroxítona, todas as chulas são feitas em redondilha maior, todas tem verso de sete, aliás, característica da música brasileira* (Mendes, 2014).

A chula, conforme veremos adiante, vai influenciar os diversos tipos de samba que vão espalhar-se pelo território brasileiro.

O encontro seguinte foi uma mesa *musical* que discutiu e apresentou aspectos da ascensão do samba: da marginalidade a símbolo da identidade nacional brasileira. Partindo da então capital do país, do surgimento do samba e das primeiras escolas de samba no Rio de Janeiro, chegando às diversas manifestações do samba nos dias atuais,

⁸ Músico, cantor, compositor e pesquisador das chulas e do samba de roda. Já teve suas composições gravadas por Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, entre outros.

⁹ Palestra de Roberto Mendes realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

este encontro discutiu os elementos mais característicos do samba como formador da identidade nacional. Eduardo Granja Coutinho¹⁰ apresentou aspectos históricos defendendo a ideia de identidades culturais:

Não existe uma identidade nacional, o samba é o lugar de disputa de identidade. Diferentes representações da nação, em diferentes tipos de sambas, se valeram desta linguagem para manifestar suas diferentes identidades e suas diferentes visões do mundo, diferentes representações da nação do popular¹¹.

Para defender sua tese, Coutinho, traçou o fluxo da definição destas identidades nacionais utilizando-se dos próprios sambas generosamente cantados e contextualizados por Paulão 7 Cordas¹², que se acompanhando ao violão de seis cordas, apresentou as diferenças rítmicas e estéticas entre o maxixe, o samba, o samba amaxixado, o samba do Estácio e o samba exaltação.

Nesse dia a trajetória das diversas fases do samba foi apresentada: dos batuques dos terreiros aos choros feitos na sala de visitas das casas das baianas como Tia Ciata¹³ aos primeiros sambas amaxixados, ainda para dançar em par, passando pelo samba do Estácio, de andamento mais rápido, feito para desfilar, chegando aos sambas de exaltação da década de 1930. Foi possível acompanhar as transformações que a estrutura do samba sofreu, desde quando era composto apenas por um refrão fixo e calcado no improvisado até a criação da segunda parte exigida pela veiculação comercial da era do rádio.

Houve destaque para a figura de Noel Rosa, seu papel de mediador entre morro e cidade, e sua própria visão de identidade nacional:

Muito diferente da identidade nacional pregada pelo samba exaltação, do povo alegre, feliz, ordeiro que era muito conveniente para a ideologia do governo Vargas, o samba feito por Noel Rosa, fala de prostitutas, de vigaristas, de malandros, da fome, da miséria, da vida nacional atravessada por profundas contradições¹⁴.

¹⁰ Músico, professor do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ.

¹¹ Depoimento gravado de Eduardo Granja Coutinho, na mesa de debates dentro do *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

¹² Violonista e arranjador profissionalizou-se em rodas de samba e de choro na cidade do Rio de Janeiro. Atualmente é o diretor musical do sambista Zeca Pagodinho.

¹³ Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata (Santo Amaro da Purificação, 1854 — Rio de Janeiro, 1924) foi uma cozinheira e mãe de santo brasileira, considerada por muitos como uma das figuras influentes para o surgimento do samba carioca. Ela era a dona de uma casa onde se reuniam sambistas e onde foi criado *Pelo Telefone*, o primeiro samba gravado em disco, assinado por Donga e Mauro de Almeida.

¹⁴ Depoimento gravado de Eduardo Granja Coutinho, na mesa de debates dentro do *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

Paulão 7 Cordas completa: *Com que roupa, de 29, antes da era Vargas, ao invés de uma ode ao Hino Nacional, era uma paródia. Noel gostaria que fosse a melodia do Hino, mas foi alertado pelo maestro na hora da gravação que isto daria uma cana federal, então, ele muda um pouco a melodia*¹⁵.

O penúltimo dia do ciclo trouxe à tona a discussão sobre as velhas guardas. Para esta mesa foram convidados Monarco¹⁶, da Portela, escola de samba do Rio de Janeiro e Osvaldinho da Cuíca¹⁷, da Vai-Vai, escola de samba de São Paulo.

Sobre o papel da velha guarda nos dias de hoje, Monarco explicou:

*É de manter as nossas tradições, vigilantes contra os desvios perigosos. Não misturamos, fazemos uma festa para cantar, lembramos Cartola, Paulo da Portela, não misturamos com outro lance, com outro ritmo, no dia seguinte eles podem fazer. Eu estou lá na Portela e brigo por isto, o papel da velha guarda é este. Fazemos a feijoada, então vão 10 mil pessoas, para ver este samba, para ver o que ficou. Eles vão lá para ouvir isto, eu fico feliz com isto. E quando alguém quer cantar... eles mesmos não querem, vamos cantar o puro, sem agrotóxico*¹⁸.

Neste encontro, os sambistas do Rio de Janeiro e São Paulo conversaram sobre as diferenças entre as características e evoluções das escolas de samba nos dois Estados. Os dois concordam que apesar de inevitável e irreversível, as mudanças ocorridas nas escolas de samba não representam mais o samba conforme eles o viveram e vivem. Os dois não deixam suas escolas, mas é uma questão de identidade e não de assentimento.

Novamente há a concordância na fala dos dois sambistas sobre a manutenção das tradições do samba: é graças ao interesse das novas gerações de músicos que as tradições vêm sendo transmitidas e reavivadas fora do âmbito comercial/carnavalesco. São jovens como os que estiveram no último dia do ciclo representando as rodas de samba da atualidade, como veremos adiante. E o público que compareceu durante o ciclo todo, com cadernos, atenção, muitos emocionados pela proximidade com os ídolos e cheios de excelentes questões para debate. São estudantes, músicos, pesquisadores que se interessam pela tradição que os mais velhos partilham com generosidade, sabedores da importância da perpetuação de suas tradições.

Também neste dia comprovamos esta tese com a presença de jovens músicos, Marcelo Barro, percussionista, filho de Osvaldinho e Rodrigo Nogueira, cavaquinista

¹⁵ Depoimento de Paulão 7 Cordas, na mesa de debates dentro do *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

¹⁶ Compositor e cantor carioca.

¹⁷ Compositor, cantor, mestre da cuíca, produtor e pesquisador do samba paulista.

¹⁸ Palestra Monarco realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

que acompanharam os dois cantores neste dia. Eles ilustraram a fala sobre as origens do samba paulista feita por Osvaldinho acompanhando jongos, cateretês, chulas, sambas da era pré samba enredo. Houve também a participação improvisada dos jovens integrantes do *Trio Gato com Fome*¹⁹ que estavam na plateia e foram convocados por Osvaldinho para apresentar músicas do universo do samba rural paulistano, notadamente do compositor Raul Torres²⁰.

O ciclo encerrou-se com a presença das rodas de samba de São Paulo, representadas por Magnu Sousá²¹, Aparecida Camargos²² e T. Kaçula²³ – *Samba da Vela, Samba Delas e Rua do Samba Paulista*, respectivamente – que compartilharam com o público suas experiências à frente desses projetos e discutiram a atual cena do samba na cidade de São Paulo.

O *Samba da Vela* é realizado todas às segundas-feiras na zona sul da cidade de São Paulo há mais de uma década. A roda de samba criada por Magnu Sousá, Paquera, Maurílio de Oliveira e Chapinha reúne novos compositores que não encontravam outros espaços para suas composições. O samba começa quando a vela é acesa e termina quando ela se apaga.

A comunidade *Samba Delas* surgiu em 2008 com o intuito de dar visibilidade às mulheres nas rodas de samba como compositoras, cantoras e musicistas. O grupo formado apenas por mulheres tem entre suas fundadoras Aparecida Camargos.

Fundado por T. Kaçula, o projeto *Rua do Samba Paulista* foi criado em 2002 e já passou por diversas cidades paulistas e outros Estados como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Paraná.

As rodas de samba em São Paulo surgiram nos anos 90, pela necessidade de jovens músicos sambistas que não se sentiam representados pelo pagode romântico paulistano e não encontravam espaço para cantar os sambas que aspiravam. Começaram influenciados pelo movimento do pagode carioca, do Fundo de Quintal, Beth Carvalho, Jorge Aragão, se encantaram com Candeia, Guilherme de Brito, Nelson Sargento e a velha guarda carioca e acabaram por se questionar sobre o samba paulista e redescobrir

¹⁹ O trio é formado por Cadu Ribeiro (pandeiro), Gregory Andréas (cavaquinho) e Renato Enoki (violão 7 cordas).

²⁰ Raul Montes Torres (1906 - 1970) cantor e compositor de Botucatu, interior paulista. Trabalhou na Rádio Educadora de São Paulo, tocando modas de viola. Inicialmente não escreveu e nem cantou músicas sertanejas, mas sim sambas e emboladas, participando do grupo Turunas Paulistas.

²¹ Intérprete, compositor e produtor musical. É também integrante do conjunto musical Quinteto em Branco e Preto e um dos fundadores da Comunidade Samba da Vela.

²² Percussionista, compositora, cantora. Uma das fundadoras do Samba Delas.

²³ Sambista, sociólogo e pesquisador da história do Samba Paulista. Fundador do Instituto Cultural Samba Autêntico idealizador da Rua do Samba Paulista.

uma tradição que pouco tinha a ver com o samba carioca. E foram atrás de Geraldo Filme, Carlão da Peruche, Toniquinho Batuqueiro. Assim começaram a entender a diferença entre os sambas, não no sentido do gênero, mas na forma de se manifestar, de como foi concebido, de uma forma diferente de outras regiões do país (SOUSÁ, 2014).

Há diferentes tipos de samba ao longo da costa brasileira, dependendo dos grupos étnicos de escravos que para cá foram trazidos e da natureza das tradições locais que aqui encontraram. A maioria proveniente da região de Angola/Congo, conforme nota Nei Lopes ao definir e dar a origem do chamado samba de Partido Alto:

O partido alto é o samba dos bambas, não é todo sambista que tem intimidade com o partido alto, é a modalidade do samba por excelência, tem como base o refrão, entoado por um coro e um solo intercalado nesta interpretação. Isto vem de muito longe, dos sertões de Angola, que nasceu dentro do reino do Congo²⁴.

Se este fenômeno dá conta tanto da variedade de sambas encontrados no Brasil quanto da unidade ancestral desta manifestação. Outro fenômeno vai ocorrer após a proibição do tráfico negreiro (1850) que será decisivo para o desenvolvimento do gênero samba e da sua disseminação enquanto representante de uma identidade nacional: a migração interna de escravos ao sabor dos ciclos econômicos brasileiros gerou unidade ainda mais forte dentro da diversidade do gênero. Houve o deslocamento de grande número de escravos trazidos do nordeste para as fazendas de café do Vale do Paraíba, nos Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, com o declínio do ciclo do açúcar (século XVIII e XIX) e posteriormente (século XIX e XX) com o declínio do ciclo cafeeiro e a abolição da escravatura, outra migração leva a população negra para as cidades maiores como o Rio de Janeiro e São Paulo. Aonde chegaram influenciaram e foram influenciados pelas manifestações locais, como nota Olga Von Simson:

Depois da abolição de escravatura, muitos escravos migraram para cidades maiores em busca de subsistência, os homens trabalhavam como carroceiros, estivadores, carregadores, latadores, pedreiros se dominassem algum conhecimento artesanal. E as mulheres como cozinheiras, lavadeiras, arrumadeiras, faxineiras e babás. No processo de migração trouxeram o conhecimento das tradições profano-religiosas e continuaram a celebrar e festejar seus santos²⁵.

²⁴ Palestra Nei Lopes realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

²⁵ Palestra de Olga Von Simson realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

Nei Lopes ressalta a presença no Rio de Janeiro não só dos baianos, mas também da influência do Espírito Santo, na figura do Calango²⁶ do Sudeste:

Migraram para o Rio de Janeiro, vindos Nordeste, do Espírito Santo, do Vale do Paraíba, em razão da decadência do ciclo do café para atividades não especializadas da era pré-industrial, instalando-se na zona do porto, área conhecida como pequena África do Rio de Janeiro (...). Ali, estivadores enquanto esperavam trabalho executavam suas músicas e danças: o samba rural baiano, o calango do sudeste (capixaba e fluminense) e que deram origem ao Partido Alto. Era gente ocupada pelo café, que veio para o Rio na pré-abolição, em decorrência da decadência cafeeira²⁷.

A identidade comum aos subgêneros ou às diferentes formas de manifestação do samba encontrados nas mais diversas regiões brasileiras está na sua origem: o *semba*, ou seja, a umbigada, que estava ligada a religiosidade dos escravos que para cá vieram. Tratava-se de um rito, em homenagem a deusa da fertilidade, conforme nota Olga Von Simson, comentando a intolerância tanto da igreja católica, quanto dos senhores de escravos em relação às danças características da diáspora africana:

Eles não podiam entender que tais danças tinham raízes religiosas e que na sua forma de vida anterior, ainda nas tribos africanas, o povo negro dançava o semba para prestar homenagem à deusa da fertilidade, que os brindava com boas colheitas e muitos filhos para ajudar nas guerras tribais e no trabalho da agricultura (SIMSON, 2014).

Outra característica comum é a roda, de origem ancestral nos povos africanos, conforme nota Nei Lopes:

Nos relatos da Coroa Portuguesa sobre a cultura no reino da Luanda, que é um dos caudatários do reino do Congo, segundo Tinhorão, há a descrição da dança exatamente como se disseminou no Brasil: roda, então, entra o solista, o coro batendo palma, o dançarino solista chama alguém para participar junto na dança e executa um ritual que é da umbigada, ou uma simulação desta umbigada, ou uma cortesia, de onde vem a palavra semba; e o canto é responsorial, um canta e outro responde isto é típico da região africana, inclusive no spiritual norte-americano o canto responsorial é característico (LOPES, 2014).

Há ainda outro traço comum: o instrumental é basicamente percussivo, sendo que em alguns casos há a posterior incorporação de instrumentos dos colonizadores. Mário de Andrade nota em observação ao Samba Paulista, o que pode ser generalizado ao gênero como um todo: *o samba é essencialmente percussivo e quem quer concorre a*

²⁶ O Calango é um ritmo musical característico da cultura rural, tocado em bailes e festas do interior, que envolve uma dança bailada em dupla. É executado por dois ou mais cantadores que se postam lado a lado e jogam alguns versos memorizados (o refrão) e, principalmente, improvisos.

²⁷ Palestra de Nei Lopes realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, CPF, novembro, 2014.

*ele com o que quer*²⁸. Ou seja, não há intenção de uma sonoridade instrumental que remonte a uma banda ou pequena orquestra.

Roberto Mendes também reforça a tese:

*Nós não temos a tradição de música instrumental em nosso país, esta tradição, esta disciplina é importada. O negro não canta, o negro louva, louva sua dor, e assim foram criando várias parlendas porque era um canto de labor, para a lavoura da cana de açúcar, existe o canto do milho, o canto do feijão. Quando chega a viola, ela se acomoda ao toque dos atabaques*²⁹.

Assim, Mendes conta a origem da sonoridade abafada das violas e violões ponteados e dedilhados na chula, uma das manifestações do samba de roda, típica do recôncavo baiano. Música norteadada pela emoção, calcada no ritmo e na melodia em detrimento da harmonia que ele classifica como europeia e racional:

*O violão e a viola são utilizados como percussão ferida sem que haja ressonância harmônica. Nada choca (em termos harmônicos), pois não há ressonância. A canção é cíclica, do semba, do movimento da umbigada, o que a razão pode controlar é a harmonia. Na melodia se for a razão é um fiasco, é a emoção*³⁰.

Síntese importante é feita por José Ramos Tinhorão, pesquisador e jornalista citado em todas as palestras, e cuja obra nos permite reconstituir a origem e o curso da música urbana brasileira:

Dos batuques se originaram danças de rodas em que, por extensão da parte cantada, acabaram muitas delas virando canção (como aconteceu no Brasil com o lundu, a embolada surgida do coco e o samba e em Portugal com o fado) (TINHORÃO, 2012).

No que toca a diversidade, principalmente entre o samba paulista e o baiano e o samba urbano carioca é que os dois primeiros são legítimos descendentes do samba rural, o samba de umbigada, o samba de roda, com os músicos participando da roda e dança de pares separados, alternando-se no centro da roda, convidados a entrar na roda com uma umbigada, uma simulação de umbigada ou com uma pernada (SANDRONI, 2001). Ao samba urbano carioca, somam-se a sua origem os bailes que eram feitos nas salas de visitas das lendárias tias baianas, onde os pares dançavam enlaçados e os músicos ficavam separados dos dançarinos. Esta prática tem sua origem nas danças

²⁸ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Martins, 1965, p.150.

²⁹ Palestra de Roberto Mendes realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, novembro, 2014.

³⁰ Idem, 2014.

européias, principalmente a polca, que estilizada via lundu³¹ viria a se tornar o primeiro gênero nacional, o choro³² e posteriormente o maxixe³³, dança escandalosa que chocaria a elite carioca.

Os primeiros sambas cariocas são amaxixados, e assim será até a década de 20, 30 do século XX, quando surgiu o samba do Estácio, de andamento mais apressado e síncopas mais marcantes, feito para desfilar e não mais para dançar.

Durante todo o ciclo, a divisão feita na casa das tias baianas foi lembrada por vários participantes: na sala de visitas se fazia música instrumental, o choro, que muitos chamavam de baile, por ser uma dança de pares enlaçados, tendo origem nos bailes europeus e suas polcas e mazurcas. Na sala de jantar ou na sala dos fundos era feito o samba e no quintal, no terreiro, havia a batucada, que incluía a capoeira. Conforme atesta Pixinguinha:

Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba nas salas do fundo e a batucada no terreiro³⁴.

Obviamente, estas divisões eram porosas, são o que Muniz Sodré chama de *biombos culturais*³⁵ e o samba rural, ou samba de roda, de umbigada, realizado nos fundos influenciou o choro e o maxixe e vice e versa, conforme atesta Jota Efegê:

Maxixava-se, então, ao ritmo das polcas, dos tangos e tanguinhos, dos lundus, e, depois, até e principalmente, dos sambas, quando estes, em nosso século, urbanizados, conservando apenas a rítmica do primitivismo afro com que era sapateado, gingado e entoado nas senzalas, atraiu compositores populares – e alguns de certa pretensão erudita³⁶.

Nota-se a diferenciação da tradição folclórica, de criação coletiva do samba de roda, para a criação autoral do samba popular carioca que vai substituir o maxixe. Conforme nota Sandroni, a forma de expressão do samba urbano carioca tem em sua gênese as danças estilizadas pelos chorões:

³¹ O lundu ou lundum é uma dança brasileira de natureza híbrida, criada a partir dos batuques dos escravos bantos trazidos de Angola e dos ritmos portugueses.

³² Gênero de música popular e instrumental brasileira, que surgiu no Rio de Janeiro em meados do século XIX. O choro pode ser considerado como a primeira música urbana tipicamente brasileira.

³³ Dança popular em voga no Brasil a partir de meados do século XIX, foi a fusão da habanera e da polca, com adaptação da síncopa afro lusitana (In: Andrade, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989).

³⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p.116.

³⁵ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.15.

³⁶ EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, p.15.

*A oposição entre batuque – dança de umbigada e conseqüentemente de ‘par separado’ – e baile – dança de ‘par enlaçado’. O maxixe é um tipo de baile. Ora, as danças de umbigada são consideradas no Brasil como pertencentes ao domínio do folclore, enquanto o maxixe (urbano, dançado ao som da música impressa, de autor conhecido) se classifica como popular (...). Mas o samba que substitui o maxixe é o samba popular, caracteristicamente urbano e de ‘par enlaçado’ (sem umbigada, portanto). Finalmente, ‘samba’ substitui ‘tango’ como denominação de canção popular, sendo que as expressões ‘tango’ e ‘maxixe’ eram praticamente equivalentes no início do século XX.*³⁷.

Ao samba de São Paulo que tem sua origem no samba rural da Bahia são incorporadas diversas manifestações locais: indígenas, africanas e europeias. Segundo o depoimento de Osvaldinho da Cuíca:

*A chula é uma influência baiana que nos deu um referencial muito bom. Difícil determinar a origem do samba paulista, são muitas vertentes desta cultura e todas elas influenciam em um determinado seguimento do samba, samba urbano, samba rural, samba do rádio. Podemos falar na influencia do cordão, que tem origem milenar nos ternos, nos três reis magos. O Nordeste foi pioneiro nisto, tradição trazida pelos europeus. O samba de rua, os cordões que influenciaram o Brasil todo, a corte, o rei, a rainha, vem das congadas, é muito forte a presença da cultura negra catequisada pelos jesuítas, transformou os santos e nossa tradição religiosa. Depois da influência nordestina, a maior influência que São Paulo ganhou foi a carioca, do rancho, porque os enredos vêm dos ranchos. O enredo determinou a montagem da escola, mudou todo o esquema, porque nos cordões não havia enredo. Tenho medo de falar de uma influência só, como falar da chula, pois há a influencia de toda cultura afro, ameríndia e europeia. O samba tem influência do Jongo, das canções de mineração: se o jongo é o pai do samba, o lundu foi seu avô. A presença da religiosidade está sempre nas músicas sertanejas e no samba rural*³⁸.

A pesquisadora Olga Von Simson nota que a influência nordestina no samba rural é tão antiga que está na estrutura dele:

*A partir de 1860, os escravos vindos do Nordeste, para trabalhar nos cafezais, pois não era mais permitido o tráfico, e havia uma praga de algodão no Nordeste, vinham do porto de Santos até Campinas, em mulas as mulheres e a pé os homens. Estes escravos já não são mais africanos, são criolos, foram nascidos e criados no Nordeste onde absorveram toda a dança de roda, toda a prática de dança sambística do Nordeste. São eles que trazem para São Paulo este conhecimento, que vai se juntar a prática do Jongo do Estado de São Paulo e aí vai surgir o samba rural, no interior do Estado, reunindo estas experiências tão ricas*³⁹.

³⁷ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001, p. 86.

³⁸ Palestra de Osvaldinho da Cuíca, realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, novembro, 2014.

³⁹ Palestra de Olga Von Simson, realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, novembro, 2014.

As escolas de samba do Rio de Janeiro tiveram sua origem nos ranchos, já as escolas de samba paulistas nasceram dos cordões. Conforme relata a pesquisadora Olga Von Simson:

Dionísio Barbosa, fundador do primeiro cordão da cidade vai trabalhar no Rio de Janeiro e lá entra em contato com grupos mais informais que saíam no carnaval carioca e volta para São Paulo com a ideia de montar uma agremiação. Morando em uma chácara na Barra Funda, na Rua Conselheiro Brotero e ali criou um cordão. Seus componentes não eram exclusivamente afro paulistas, mas também italianos e quem mais gostasse de samba, isto em 1914⁴⁰.

Os cordões tiveram origem nos ternos, nos Reis Magos, eram acompanhados do som dos bumbos, com batida profunda e cadenciada, o surdo vem do Rio de Janeiro e é incorporado na transição dos cordões para as escolas de samba, tornando o samba mais agudo e apressado (Von Simson, 2014). Os cordões diferentemente dos ranchos, não possuíam enredo. Quando, em 1972, o regulamento das escolas de samba do Rio de Janeiro é adotado para São Paulo, houve uma ruptura nas tradições locais, conforme conta Simson:

Em 1972, o regulamento de São Paulo é feito, com base no regulamento do Rio. Houve uma ruptura abrupta entre os cordões e o modelo carioca. É triste, pois se perde esta tradição das grandes fazendas de café, dos escravos que se reuniam para fazer seus instrumentos, do som do samba rural que é mais profundo, mais lento, mais cadenciado, isto acaba ficando no passado. O modelo carioca se impõe⁴¹.

Nas palavras de Osvaldinho da Cuíca:

Foi a morte da cria. Foi a troca dos nossos cordões que poderiam ter se desenvolvido. Pois nossos cordões vêm das congadas, do divino. O caboclo, o negro, os cafezais, pois havia muita festa nas colheitas, isto influenciou nossos cordões, vindo do nordeste do país para o Vale do Paraíba. Por isto o urbano tem muito do rural, pois estavam aqui perto as fazendas⁴².

Mesmo antes da formalização do carnaval paulista e a criação das escolas de samba aos moldes cariocas, a homogeneização do samba carioca como realidade nacional já havia começado a ser instaurada:

Com forte influência da indústria cultural, que se desenvolveu a partir dos anos 30 e 40, com o rádio, mas que ganhou muito mais força com o advento da televisão, a partir dos anos 50, tornando-se uma força dominante no final dos anos 60 e durante a década de 70. O samba paulista passa a ser pouco valorizado no cenário nacional. Assim, por obra da indústria cultural, os

⁴⁰ Idem, 2014.

⁴¹ Ibidem, 2014.

⁴² Palestra de Olga Von Simson, realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, novembro, 2014.

*espaços tradicionais do samba de São Paulo que funcionavam como mantenedores da tradição afro paulista passaram a consumir o samba baiano ou carioca, isto é, as últimas criações de origem midiática, ficando as criações do samba paulista relegadas a um segundo nível, pouco reconhecido e pouco valorizado*⁴³.

CONCLUSÃO

O samba da capital federal, que deu vida e identidade para o samba no Brasil, atendeu aos anseios políticos, representando os ideais nacionalistas, correspondeu aos interesses econômicos, pois se tornou um produto rentável e ainda ia ao encontro de uma elite que já havia sido seduzida pelo samba (COUTINHO, 2014). Segundo Orestes Barbosa: *Uma elite que vivia no sacrifício de amar o samba sem poder gozá-lo. A alta sociedade era como uma grande dama apaixonada pelo seu criado esbelto, o qual, para poder ser apresentado nos grandes salões, precisava somente de roupa nova e loção no cabelo*⁴⁴. O samba precisava sofrer transformações para ser aceito. Neste processo de ascensão, em que o cerco da perseguição que sofria vai cedendo, o samba vai perdendo algumas características. Ele vai perdendo uma certa memória, uma sabedoria popular, uma maneira de ver o mundo que estava presente nas comunidades do samba. (COUTINHO, 2014).

O ciclo mostrou que a diversidade do samba não se restringe ao carnaval ou as grandes mídias, como bem relata Paulão 7 Cordas:

O samba tem uma gama muito grande de características, há sambistas que são cronistas, fazem músicas do cotidiano, muitas vezes de denúncia das mazelas sociais, normalmente não é comercial, grava-se sempre a mesma coisa, se der certo então... mas os compositores continuam fazendo suas músicas de sua maneira, é de amor, é do cotidiano, é político, de gozação, todo mundo continua produzindo, só não é aproveitado, mas se faz, daí dá a impressão que não estão mais fazendo, mas estão.

Notou-se também, que se o samba paulista desapareceu das escolas de samba e dos rádios, no entanto, continua vivo no cultivo e manutenção dos compositores que servem de inspiração para a renovação das mais de cinquenta comunidades de samba existentes em São Paulo. Muito foi dito sobre militância enquanto resistência pelos palestrantes do ciclo, pois como frisou a pesquisadora Olga Von Simson:

⁴³ Olga Von Simson in: Palestra realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, novembro, 2014.

⁴⁴ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. [1933] Rio de Janeiro: Livraria Educadora; MPB reedições Funarte, 1978. p.18.

São manifestações culturais com uma profundidade e com uma ligação com a tradição tão forte que a mídia pode se valer delas para ganhar dinheiro, mas não é a mídia que vai dar a razão de ser destas manifestações. A mídia se aproveita desta criatividade para criar produtos, mas quem pratica quem estuda, quem gosta, continua fiel, continua praticando e mantendo este processo vivo⁴⁵.

Deste modo, concluímos que o samba que nasceu na Bahia, sem pedir licença veio se espalhando pelo país com diversas as migrações do povo afro brasileiro. Esse povo foi negociando seu espaço na sociedade em que se instalava, seduzindo e deixando-se seduzir com maleabilidade e capacidade de acomodação. Misturando-se às realidades locais foi conquistando o direito à prática e manutenção de sua cultura. O samba pode, portanto, expressar diferentes visões de mundo. Pode representar diferentes entidades da nação. Se esta ideia nos remete a noção de identidade remete também as nossas inerentes contradições, a nossa própria realidade marcada por estas desigualdades sociais.

O Centro de Pesquisa e Formação tem trazido constantemente à tona as discussões da etnomusicologia. No mês de março de 2015, ocorreu um encontro com mestres do recôncavo baiano, representantes da Chula, Mestre Celino⁴⁶, Mestre Manteiguinha⁴⁷ e o pesquisador Cássio Nobre⁴⁸ onde foram abordadas as formas de vida e de expressão do samba de roda, da chula e das violas utilizadas por essas manifestações.

O ciclo *Desde que o Samba é Samba*, motivador deste artigo, mostrou que o samba paulista e paulistano merecem maior investigação sobre sua natureza e gênese. Sendo assim, propusemos, para a continuidade de pesquisa, o Ciclo *Samba Paulista: do Rural ao Urbano*, realizado pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, em abril de 2015 que aborda as influências da Congada, Moçambique, Jongo, Batuque de Umbigada, Samba de Bumba, Cateretê na formação do samba paulista, além de abordar as primeiras manifestações sambísticas da capital paulista: a tiririca, os batuques de engraxates, os primeiros cordões e escolas de samba, com objetivo de registrar a fala

⁴⁵ Palestra de Olga Von Simson realizada no *Ciclo Desde que o Samba é Samba*, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, novembro, 2014.

⁴⁶ Vaqueiro de profissão. Mestre de samba de roda e violeiro do Grupo de Samba de Roda Filhos da Terra, do município de Terra Nova, localizado na região do Recôncavo Baiano.

⁴⁷ Pescador, sambador por herança familiar, da região de Santo Amaro da Purificação. É um dos últimos sambadores e guardião da chula na região, onde o samba sofreu transformações significativas.

⁴⁸ Músico, compositor, produtor musical, etnomusicólogo e educador. Dedicou-se desde 2001 à pesquisa e registro audiovisual de manifestações populares e suas transformações musicais nas culturas populares. Atualmente é coordenador de Música da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB / SECULT-BA).

dos diversos mestres que praticam estas tradições e promover debate e troca de experiências entre os participantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Martins, 1965.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. [1933] Rio de Janeiro: Livraria Educadora; MPB reedições Funarte, 1978.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ÁUDIOS

- CICLO DESDE QUE O SAMBA É SAMBA 2014, São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. *Palestra Monarco e Osvaldinho da Cuíca: Conversa com os bambas do samba*.
- CICLO DESDE QUE O SAMBA É SAMBA 2014, São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. *Palestra Magnu Sousa, Aparecida Camargos e T-Kaçula: Rodas de samba em São Paulo*.
- CICLO DESDE QUE O SAMBA É SAMBA 2014, São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. *Palestra Paulão 7 Cordas e Eduardo Granja Coutinho: Samba e identidade nacional*.
- CICLO DESDE QUE O SAMBA É SAMBA 2014, São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. *Palestra Roberto Mendes: Chula: Comportamento traduzido em canção*.
- CICLO DESDE QUE O SAMBA É SAMBA 2014, São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. *Palestra Olga von Simson: O samba paulista e suas estórias*.
- CICLO DESDE QUE O SAMBA É SAMBA 2014, São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. *Palestra Nei Lopes: Partido Alto*.