

**“Ensaiei meu samba o ano inteiro”:  
Um percurso histórico pelo universo  
do samba por meio do espetáculo  
performático**

**“Ensaiei meu samba o ano inteiro”:  
A historical journey of samba  
through the performance show**

**Sara Carla Nuño De La Rosa García**

Mestra em Antropologia Social -PPGAS/UFRN

Pesquisadora do NAVIS - Núcleo de Antropologia

Visual da UFRN

[saracng@gmail.com](mailto:saracng@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo apresentar uma análise etnográfica do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, do Grupo Parafolclórico da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), colocando-o como objeto performático útil para refletir sobre alguns dos elementos que constituem a estrutura mais complexa da sociedade na qual o samba, como gênero musical e coreográfico, emerge e se transforma. O espetáculo traz para a cena teatral um percurso histórico da evolução do samba no Brasil, como gênero musical destacado, a partir da encenação de mais de dez coreografias que ressignificam elementos do batuque, do lundu, do samba de roda, do maxixe, do samba canção, do samba gafieira e do samba enredo respectivamente. O artigo realiza um estudo comparativo entre os elementos sociais, musicais e coreográficos abordados pela companhia mediante um processo de ressignificação e as características do contexto histórico em que surgiram os distintos tipos de samba sobre os quais o grupo têm fundamentado o seu trabalho de pesquisa para a produção artística da obra.

**Palavras-chave:** samba; música; dança; performance; espetáculo.

**Abstract:** This article presents an ethnographic study of the show "I rehearsed my samba throughout the year", by the UFRN Parafolcloric Group. I argue that this show is a useful performatic subject to understand some of the elements of the complex structure of a society where samba, as a musical and coreographical genre, emerges and evolves. The show brings to the theatrical scene a historical course of the evolution of samba in Brazil, as a musical genre highlighted in the country, from the scene of more than ten choreographies that resignify elements of the batuque, the lundu, the samba de roda, the maxixe, the samba canção, the samba gafieira and the samba enredo, respectively. This article compares the social, musical, and coreographical elements approached by the company through a re-signification process. Moreover, I analyse the real contexts in which the different types of samba on which the dance group has focused its research for the artistic production of the play, emerged.

**Keywords:** samba; music; dance; performance; spectacle.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

### Introdução

O presente artigo<sup>1</sup> tem como objetivo apresentar uma análise etnográfica do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, do Grupo Parafolclórico da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), como objeto performático útil para refletir sobre alguns dos elementos que constituem a estrutura mais complexa da sociedade na qual o samba, como gênero musical e coreográfico, emerge e se transforma. O espetáculo traz para a cena teatral um percurso histórico da evolução do samba no Brasil, como gênero musical destacado, a partir da encenação de mais de dez coreografias que ressignificam elementos do batuque, do lundu, do samba de roda, do maxixe, do samba canção, do samba gafeira e do samba enredo respectivamente. O artigo realiza um estudo comparativo entre os elementos sociais, musicais e coreográficos abordados pela companhia mediante um processo de ressignificação, e as características do contexto histórico em que surgiram os distintos tipos de samba sobre os quais o grupo têm fundamentado o seu trabalho de pesquisa para a produção artística da obra.

Como pesquisadora e dançarina acompanhei o Grupo Parafolclórico da UFRN durante seus últimos dois anos (2015 - 2017) de atividade, participei dos ensaios, presenciei as reuniões e assumi os diferentes compromissos do elenco. A estratégia que me permitiu me inserir na companhia e acompanhar a realidade do grupo durante todo esse tempo foi o fato de ter entrado a formar parte do elenco como bailarina, devido à minha trajetória prévia no universo da dança. Como resultado, trato de analisar no presente artigo, o modo em que os bailarinos do Grupo Parafolclórico da UFRN entendem o espetáculo que ensaiaram durante quase dois anos, com o objetivo de trazer para o público um conhecimento amplo sobre o samba e as diversas variações vivenciadas por esse estilo. A partir de entrevistas semiestruturadas, observação participante e uma experiência direta com os atores, ensaios e apresentações no palco do espetáculo, procuro analisar o significado que os próprios bailarinos concedem à obra representada.

A importância de estudar o espetáculo performático como objeto antropológico radica na consideração de que por meio dele podemos vislumbrar um grande conjunto de valores, normas, hábitos e ideias sociais dentro do contexto cênico como espaço de observação e reflexão de um todo cultural marcado por relações diversas de

sociabilidade. Nesse sentido, o estudo etnográfico do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, do Grupo Parafolclórico da UFRN, partindo da análise das diferentes coreografias que compõem a obra, visa refletir sobre as transformações sociais e culturais ocorridas no Brasil desde o século XVIII, quando, o país experimentou um crescimento demográfico evidente e uma rápida formação de centros urbanos (Salvador, Ouro Preto, Rio de Janeiro). Nesse contexto, tal como afirma Lima (2001), surgiu uma importante demanda por parte da classe média emergente por um tipo de entretenimento que mantivesse o modelo de cultura metropolitana herdado do padrão colonial imposto pelos portugueses.

A partir da análise do espetáculo, podemos identificar parte das transformações vividas pelo samba durante um longo processo de adaptação no qual o gênero, inicialmente criminalizado, foi se inserindo de forma progressiva no meio urbano mediante estratégias específicas de moderação e modernização tais como: a modificação instrumental das composições, a verificação do conteúdo das letras cantadas, a estilização dos movimentos coreografados, a incorporação de normas de comportamento e o uso de vestimentas específicas para cada ocasião. Nesse sentido, fundamentamos a abordagem teórico-metodológica do presente estudo, na proposta que realiza Mariza Peirano (2000), com o objetivo de otimizar as pesquisas sobre performance na conjuntura do mundo contemporâneo. Levando em consideração a heterogeneidade do contexto atual, a autora propõe a pertinência de realizar um modelo etnográfico centrado em dois núcleos distintos: por um lado, a análise performática dos eventos como espaços de interação entre os sujeitos, e, por outro, a indagação nas narrativas e falas dos interlocutores através da entrevista:

É nesse contexto que proponho a comparação entre o uso de eventos, de um lado, e de narrativas (stories), de outro, arriscando introduzir uma nova dicotomia e aumentar ainda mais a lista das muitas já existentes na disciplina. Mas é impossível não reconhecer esses dois tipos ideais na antropologia contemporânea que, na verdade, correspondem a diferentes construções do objeto (...) a análise de eventos é apropriada para resumir, expandir, suportar e encorajar o conhecimento que continua a se pretender universalista mas multicêntrico nas suas manifestações (PEIRANO, 2000, p.23).

Seguindo a proposta metodológica da autora, procuramos analisar de um lado, o último espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN denominado *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, a partir da análise performática das fases que compõem a obra, e, de outro

## “Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

lado, buscamos entender a visão que os intérpretes da companhia têm desenvolvido sobre o próprio espetáculo a partir das narrativas e falas recolhidas ao longo do trabalho etnográfico realizado durante a pesquisa.

Para compreender a realidade performática do grupo, analisamos o termo *parafolclore* que o define, destacando as principais características do trabalho artístico e educativo que os grupos *parafolclóricos* desenvolvem como meio de divulgação e valorização das manifestações populares. Para exemplificar tal objeto, trazemos a modo de exemplo, um estudo de caso fundamentado na atividade que desenvolve o Grupo *Parafolclórico* da UFRN com mais de vinte cinco anos de trajetória. Desse modo, analisamos o espetáculo atual do grupo, *Ensaiei meu samba o ano inteiro* como espelho da complexa transformação histórica que levou o gênero do samba, amplamente estigmatizado pelo seu caráter negro e ritualístico, a uma valorização progressiva nas diferentes esferas da sociedade. Nesse sentido, incluímos os depoimentos dos principais interlocutores da pesquisa (Judson, Lúcia, Isabel, Rayanne e Beatriz) sobre o modo em que percebem o argumento da obra e a forma em que o espetáculo foi criado. Por fim, elaboramos uma análise coreográfica e musical das principais cenas da obra a partir da sequência histórica de fatos que marcam a evolução dos diferentes subgêneros de samba no país.

### Os grupos *parafolclóricos*

Desde a década de 1950 os estudos de folclore adquiriram um lugar cada vez mais relevante no universo cultural, político e acadêmico do Brasil mediante uma consolidação progressiva de trabalhos sobre as atividades e grupos folclóricos cujo objetivo era o de conservar a memória e saberes do povo a partir do registro e prática das manifestações populares. Sem embargo, e apesar da controvérsia do termo, poucos trabalhos têm sido destinados ao estudo e compreensão dos chamados Grupos *Parafolclóricos*, reconhecidos pela sua atividade de aproveitamento e releitura das manifestações populares com fins educativos e artísticos.

A palavra *Parafolclore* formada pelo prefixo grego *para* (perto de, ao lado de) e o termo *folclore* (cultura popular), serve para definir aqueles meios que buscam se aproximar do folclore a partir da releitura de alguns dos elementos da cultura popular mediante uma ressignificação específica das manifestações tradicionalmente praticadas.

Por questões éticas, os grupos parafolclóricos tem como princípio metodológico o desenvolvimento de um trabalho conjunto continuado com aquelas comunidades e grupos que historicamente têm se empenhado na guarda das manifestações populares para que estas possam ensinar aos novos coletivos as técnicas, recursos e significados mais relevantes da cultura representada.

No Capítulo IX da Carta do Folclore Brasileiro emitida pela Comissão Nacional do Folclore em dezembro de 1995, durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, são reconhecidos os grupos parafolclóricos como aqueles coletivos artísticos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos espetáculos constituem recriações e aproveitamento das manifestações folclóricas:

Os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. [...] os grupos parafolclóricos constituem uma alternativa para a prática de ensino e para a divulgação das tradições folclóricas, tanto para fins educativos como para atendimento a eventos turísticos e culturais. (Carta do folclore, 1995, p.6).<sup>2</sup>

Para as suas composições musicais e coreográficas, os grupos parafolclóricos procuram estudar as tradições folclóricas com detalhe para depois expor as experiências dos grupos folclóricos tradicionais no formato de espetáculo. Nesse contexto, as companhias artísticas em questão se constituem como alternativa crucial para divulgar as tradições, apresentando a cultura popular em eventos, participando de projetos educativos e realizando atos receptivos para visitantes através de novas estratégias comunicacionais.

Além do carácter artístico, muitos grupos parafolclóricos atuam dentro das universidades federais do país se constituindo como instrumentos de difusão das tradições folclóricas com objetivos maioritariamente didáticos. No seu aspecto educativo, os grupos têm como função principal a divulgação de conhecimento sobre as músicas e danças populares em espaços educativos tais como escolas, institutos e associações e, ao mesmo tempo, organizam atividades como oficinas, aulas e ensaios abertos para aproximar às manifestações populares a um público externo diversificado.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

### O Grupo Parafolclórico da UFRN

Para entender em que consiste o trabalho dos Grupos Parafolclóricos no Brasil e o modo em que desenvolvem sua atividade artística, analisamos a continuação o último espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN, *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, entendendo a forma em que a companhia traz para o cenário um percurso histórico sobre o samba a partir de uma releitura específica dos elementos musicais e coreográficos mais destacados de cada momento documentado.

O Grupo Parafolclórico da UFRN é um grupo de dança popular caracterizado como um projeto de extensão universitária formado por alunos, funcionários e professores da universidade e da comunidade em geral. Criado em 1991 pela Profa. Rita Luzia de Souza, do Departamento de Educação Física, e sistematizado como projeto de extensão, o grupo objetiva ressignificar os folguedos tradicionais e levá-los para o palco com uma nova abordagem cênica diferente daquela vivenciada no cotidiano das comunidades de origem (MEDEIROS, 2010).

Com 25 anos de trajetória, o seu principal objetivo se baseia na pesquisa, promoção e experiência de diversas manifestações populares do Brasil utilizando uma linguagem própria das danças populares. O professor Vieira (2014) afirma que, nas suas origens o grupo fazia releituras das danças e músicas do Nordeste do Brasil, estabelecendo um vínculo permanente entre os saberes populares e o conhecimento acadêmico. Entre as atividades realizadas pela companhia, destacava a realização de espetáculos, a pesquisa sobre as manifestações folclóricas, as apresentações em eventos escolares ou científicos e a participação em festivais de distinta envergadura.

O Grupo Parafolclórico da UFRN busca nas manifestações do povo, pelo viés das pesquisas, o material para construir suas expressões e a ele devolve em forma de aulas, cursos, seminários e espetáculos abertos ao público, através da linguagem da dança cênica, possibilitando o diálogo entre universidade e sociedade. Sendo assim, tal grupo investe no conhecimento, vivência e apreciação dos saberes tradicionais como possibilidade de valorizar, divulgar e atribuir outros sentidos às manifestações culturais do nosso país, em especial a dança popular (VIEIRA, 2014, p.134).

No decorrer da sua experiência cultural, artística e educativa, a companhia elaborou mais de doze espetáculos diferentes e participou de diversos festivais estaduais

acompanhado eventualmente por bandas de instrumentistas, tendo também atuado em eventos internacionais de folclore celebrados em países como Alemanha, Portugal, Espanha, China, México e Argentina.

**O espetáculo:** *Ensaiei meu samba o ano inteiro*

O último espetáculo elaborado pela companhia, intitulado *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, se fundamenta no filme *Orfeu Negro*, na versão cinematográfica de Marcel Camus e Jacques Viot (1959). A obra tem como objetivo transportar o espectador a uma viagem pelo universo do samba com a encenação de mais de dez coreografias que representam um percurso histórico, artístico e social da evolução do gênero musical no Brasil. Nesse sentido, o espetáculo se constitui como objeto ideal de pesquisa por ter o samba como motivo principal da obra, considerado como uma das maiores expressões culturais da identidade nacional. Tal como afirma Fernandes (2012), o motivo pelo qual o samba legitimou-se como representante principal da música brasileira está atrelado a um longo processo de acordos e transformações políticas, culturais e sociais que lhe garantiram um lugar privilegiado entre as expressões culturais do país.

Fernandes (2012) defende que, apesar do Brasil ser hoje reconhecido como o país do samba, essa manifestação só passou a ocupar tal posição dentro da opinião pública brasileira após os anos de 1940. Antes da escola de samba, que surgiu pela primeira vez em 1928, o samba era perseguido sistematicamente pelo poder político. Os sambistas e a prática do samba eram reprimidos nos espaços de reunião, em suas rodas de samba, nos terreiros de *macumba*, e em grandes festividades, como o carnaval. Particularmente, o direito de sambar nas ruas do Rio de Janeiro foi durante muito tempo sancionado a partir de constantes ataques de repressão. Contudo, o samba e as suas escolas conquistaram seu espaço gradativamente até passar a serem considerados como uma das principais expressões artísticas do país.

A rapidez com que o samba passou de manifestação perseguida pela polícia, durante as primeiras décadas do século XX, a símbolo da identidade nacional brasileira, na década de 1930, foi chamada por intelectuais brasileiros de “mistério do samba”. Em livro homônimo, Hermano Vianna desvendou parte desse “mistério” e destacou o papel de intelectuais e políticos, como o sociólogo Gilberto Freyre e o médico e prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, cujas opiniões e ações “pavimentaram” o caminho que trouxe para o centro da cidade e da nação uma expressão cultural que vinha dos morros, dos subúrbios e das favelas cariocas (FERNANDES, 2012, p. 47).

## “Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

Levando em consideração os antecedentes que precedem a realidade atual do samba no Brasil, o Grupo Parafolclórico da UFRN percorre, mediante a música e a dança, uma transição histórica do gênero narrando o processo pelo qual foi levado do morro ao centro da cidade, apropriando-se estrategicamente de elementos e assuntos nacionais e relacionando-os com as problemáticas que afetavam à sociedade diretamente. Em um artigo recente, Granato (2017) trata de descobrir os fatores que contribuíram para que o samba passasse de carregar um estigma extremamente pejorativo pela sua identificação com os rituais da cultura negra para ser aclamado como o maior símbolo da cultura nacional brasileira.

O processo de legitimação do Samba como principal gênero da música brasileira é repleto de passagens controversas. Ao contrário do que geralmente se pensa o gênero não nasceu pronto, sua trajetória de consolidação foi povoada de negociações culturais, sociais e até políticas. Compreender as nuances dessa trajetória ajuda não só a clarificar o relevante papel da música popular dentro da cultura brasileira como também a compreender o contexto cultural da primeira metade do século XX, em que se buscava equacionar tradição e modernidade, no intuito de delinear um perfil que traduzisse culturalmente o Brasil (GRANATO, 2017, p. 1).

Nessa perspectiva, São José (2005) destaca que o fator principal que faz com que o samba tenha se legitimado como importante gênero do nacionalismo brasileiro, está relacionado à sua capacidade para reproduzir inúmeras variantes em função do contexto no qual emerge. A autora, defende que, apesar da continuidade e a atualização serem consequências naturais de toda tradição, o samba tem se instaurado como produto musical referente da história social brasileira graças a sua riqueza e versatilidade: “O vigor do Samba enquanto gênero cultural encontra-se em sua plasticidade e capacidade de gerar inúmeras variantes, como o samba de roda, o samba carioca, o samba rural paulista, a bossa nova, o samba-reggae e outros mais, em suas diversas interpretações” (SÃO JOSE, 2005, p.26).

O espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* do Grupo Parafolclórico da UFRN surgiu de uma longa fase de pesquisa prévia que incluiu um estudo artístico e teórico aprofundado dos distintos tipos de samba que constituem o total das coreografias representadas. Com isso, o grupo pretendia trazer para o palco um espetáculo sobre a história do samba que oferecesse uma perspectiva própria da transformação do gênero mediante processos de análise, composição e criatividade coletiva.

Quando perguntei a Isabel sobre o argumento, que desde a perspectiva dela, marcava o roteiro do espetáculo, a bailarina entrevistada fez a seguinte análise:

O atual espetáculo vem tratando sobre o samba enredado no filme Orfeu negro. A partir do filme Orfeu Negro, que serviu de roteiro para a gente pensar o samba, não de forma certinha, mas pensar o samba de uma forma geral, vemos desde os primórdios do samba de roda, depois o samba canção, o samba enredo no final... foi meio que uma transição do samba, não vou falar história certa porque o samba é muito amplo. Mas o espetáculo fala um pouco dessa transição do samba no Brasil (Isabel, Natal, agosto de 2016).

Para essa bailarina, o trabalho artístico e cultural da companhia e particularmente o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* tem um valor significativo para a sociedade no sentido de trazer “esse mundo negro que está incrustado no espetáculo, pois não tem como falar do samba sem falar do mundo negro, sem falar da história do Brasil. Então isso é de extrema importância histórica, biográfica, ética e social” (Isabel, Natal, agosto de 2016).

Em outra entrevista Judson, ator e interlocutor da pesquisa, relatou que se bem no início da montagem do espetáculo o grupo tinha como referência o filme Orfeu Negro para compor os primeiros elementos coreográficos, com o passar do tempo, a companhia foi tomando caminhos diversos que fizeram com que hoje a obra abranja o contexto mais complexo do samba: “conta uma história, uma evolução do samba, começando lá do samba de raiz, o lundu, o samba de roda, subindo já para o samba dos salões, e depois vai para o samba mais conhecido, o samba mais apoteótico, do cinema, o samba mais conhecido do Brasil” (Judson, Natal, Setembro de 2016). Tendo uma longa experiência como membro do grupo, Judson vivenciou o processo completo de montagem do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, oferecendo uma visão ampla sobre as atividades desenvolvidas ao longo de quase cinco anos de trabalho. Nesse período, o interlocutor relatou que foram aplicadas diversas metodologias para ampliar o conhecimento dos bailarinos sobre o samba e poder obter um acervo certificado de músicas e coreografias:

Foram feitos vários laboratórios e vivências, a gente trouxe alguns profissionais da área para dar aulas, teve alguns seminários abordando o tema, o samba em si. A gente assistiu alguns vídeos, filmes, como Orfeu Negro, porque de início a proposta era se inspirar em cima desse filme. Então a gente teve seminários,

## “Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

discussões, convidados... O processo de montagem do samba de roda por exemplo, foi uma coreografia toda montada pelos bailarinos, a gente fez vários processos de divisão de grupos, e cada um montou uma parte. No final saíram umas coreografias que foram encaixadas para formar uma coreografia só (Judson, Natal, setembro de 2016).

Do mesmo modo, quando perguntei a Lúcia pelo trabalho de estudo e montagem da obra do qual ela também tinha sido partícipe, a interlocutora relatou que a experiência tinha sido similar aos processos de criação dos espetáculos anteriores, determinados por uma fase de pesquisa acadêmica, musical e artística prévia sobre o samba, um processo que a dançarina define como “muito importante porque dá abertura ao bailarino a montar e contribuir a partir desse contexto acadêmico onde a gente vai fazendo seminários” (Lúcia, Natal, Novembro de 2016).

Apesar de ser muito difícil, de acordo com os interlocutores, que se separe a evolução do samba por etapas já que os estilos mais modernos sempre remetem a movimentos e expressões do passado, a obra foi dividida em duas partes fundamentais: a primeira parte do espetáculo, traz elementos do samba raiz vinculado aos espaços mais rurais e ritualísticos. Aqui são expostas as coreografias como o lundu, o samba de roda e o batuque marcadas pelo forte toque dos tambores e a amplitude dos movimentos. A segunda etapa do espetáculo, é marcada pela descida do samba aos salões e festas da sociedade acomodada do Rio de Janeiro. Nesse momento da obra, os modestos figurinos do samba raiz, são trocados por collants<sup>3</sup> ajustados, saias voluminosas, sapatos de prata e chapéus glamorosos. Tudo em cores branca e vermelha que enchem o palco de um ambiente festivo e alegre. Apesar de não analisarmos cada uma das variações do samba que constituem o espetáculo, exploraremos aqueles elementos e cenas que remetem a momentos históricos e mudanças culturais significativas destacadas pelos próprios atores durante a pesquisa etnográfica.

**Primeira parte do espetáculo:** *O samba do morro e dos batuques*

### O Lundu

A primeira coreografia com a qual o espetáculo é apresentado, está composta por uma dança *lundu* interpretada por oito bailarinos e guiada por uma música lenta *Sodade*, de Cesária Évora<sup>4</sup>, que fala sobre a solidão do migrante rural no contexto citadino

e a saudade da terra de origem, a África. No livro *Pequena história da música popular*, Tinhorão (2013), afirma que o lundu (landum, lundum, londu) é uma dança e canto que, como a modinha, possui inúmeras controvérsias quanto à sua origem apesar de ter uma raiz africana clara que indica que foi introduzido no Brasil pelos grupos de escravos trazidos de Angola. Confundido inicialmente com o batuque africano, tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu em fins do século XVIII não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana realizada no Brasil.

Segundo Tinhorão (2013), é a partir de 1780 que o lundu começa a ser mencionado nos documentos oficiais visto que, até então, era dada a denominação de batuque a todos os folguedos dançados pelas comunidades negras. Enquanto dança, parece que alguns movimentos do lundu foram influenciados pelas danças espanholas que incluíam o alteamento dos braços e o estalar dos dedos, semelhante ao uso de castanholas, com a peculiaridade da umbigada. Traço característico e predominante em sua evolução seria o acompanhamento marcado por palmas, num canto de estrofe-refrão típico da cultura africana.

As descrições de dança do lundu – cuja referência mais antiga, usando esse nome de lundu, é de 1780 – deixaram sempre claro que, se seu ritmo de acompanhamento básico era o da percussão dos batuques dos negros escravos, sua coreografia imitava em grande parte a da dança espanhola denominada fandango. E concluía revelando que até algum tempo antes dançado apenas “nas humildes choupanas”, por negras e mulatas que batiam “sobre o chão o pé descalço”, essa dança de umbigada começava a ter acesso aos meios dos brancos (TINHORA, 2013, p.62, aspas do autor).

Na mesma perspectiva, Sandroni (2001) defende que o lundu deriva da musicalidade dos negros de Angola e do Congo, que levaram para o Brasil a sua tradicional dança da umbigada (semba, em quimbundo)<sup>5</sup>. No entanto, especifica o autor, a origem dessa expressão é inexata pois se a dança parece estar composta por movimentos próprios das manifestações africanas, historiadores e etnomusicólogos identificaram elementos instrumentais usados desde o século XV na Península Ibérica. Assim, se por um lado, são evidentes as raízes africanas do lundu nos movimentos corporais e os sons dos batuques, os primeiros registros que versam sobre essa expressão são de autores portugueses e quando aparece pela primeira vez nos escritos do Brasil, afirma Sandroni (2001), ela é descrita como uma expressão de “brancos e

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

pardos”. Por isso, destaca o autor, embora não se possa descartar a possibilidade de uma origem africana, o lundu foi no Brasil de fato uma dança *crioula*.

A história africana do lundu-dança é ponto pacífico para os pesquisadores brasileiros: assim reza o DMB, trata-se de uma “dança de origem afro-negra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo”. Mario de Andrade fala do lundu como “uma forma característica do folclore negro, certamente a mais generalizada”. E Araújo escreve que, “o lundu..., descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão (SANDRONI, 2001, p.40, aspas do autor).

Castagna (2006) analisa o modo em que o lundu passou a se estabelecer no Brasil do século XVIII como uma modalidade que parece ter sido “a mais antiga dança praticada no território luso americano da qual conhecemos exemplos musicais” (CASTAGNA, 2006, p. 23). Para o autor, o lundu representa a incorporação paulatina de elementos musicais originados entre afrodescendentes do Brasil, por parte das camadas dominantes da sociedade luso-brasileira. Sem embargo, e na mesma linha que Sandroni (2001), Castagna (2006) defende que o lundu parece ter se originado a partir de danças ibéricas, porém se popularizado entre pardos e negros no Brasil durante o século XVIII, assimilando particularidades musicais da cultura africana. Assim mesmo, distingue dois gêneros dessa manifestação: o lundu instrumental e o lundu-canção, ambos praticados como dança e diferenciados apenas pela presença do canto.

Vianna (1995) em *O mistério do samba*, cita a descrição que em 1802 um viajante realiza sobre o modo em que ocorriam as festas em Salvador na virada de século. A narrativa evidencia o caráter da elite baiana ansiosa por manter o padrão de vida europeia, nas festas noturnas que, quando se embriagava, segundo Vianna (1995), *caiam na folia negra*. Nesse contexto festivo de miscigenação, se criava a fusão musical entre as expressões africanas e os elementos instrumentais ibéricos tornando inválida a tentativa de estabelecer o que era realmente africano ou europeu nas manifestações populares brasileiras. Em qualquer caso, e levando em consideração as distintas influências que marcaram a consolidação do lundu, essa expressão foi finalmente concebida e desenvolvida pelo universo afro-brasileiro.

Por outro lado, Pinto (2005) destaca a relevância que teve para o registro musical do lundu, o envio que em 1937 Marius Schneider fez do primeiro aparelho fonográfico

criado por Edison ao Brasil por iniciativa do então chefe do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade. O aparelho foi encaminhado à cantora e violonista Olga Prager Coelho, que tal como defende Pinto (2005) gravou *cantigas do candomblé baiano*. A gravação das primeiras cantigas baianas as quais se refere o autor, deu lugar ao registro fonográfico do lundu, primeiro gênero musical formalmente documentado e divulgado no Brasil em 1902.

Nessa perspectiva, Monteiro (2015), destaca a importância que teve a chegada dos primeiros aparelhos fonográficos ao Brasil e o registro do lundu como primeiro gênero musical, permitindo ampliar a sua difusão nas diversas rádios, teatros e clubes do país e o estrangeiro. Tal episódio explica o motivo pelo qual mais tarde, o gênero receberia a denominação extraordinária de “avó do samba” e inclusive, da música popular brasileira.

Com o advento dos fonogramas, o lundu foi o primeiro gênero musical gravado no Brasil, sendo o lundu Isto é Bom, de Xisto Bahia, interpretado por Bahiano, o primeiro registro fonográfico brasileiro, gravado em 1902. Entre finais do século XIX e inícios do século XX, o lundu foi cedendo espaço para o maxixe, especialmente nas representações dos teatros de revista, por isso o lundu é considerado pai do maxixe e, conseqüentemente, avô do samba, mas podemos, de uma forma geral, ao lado da modinha (avó), chamá-lo de avô de toda a música popular brasileira (MONTEIRO, 2015, p. 4).

Enquanto dança, Sandroni (2001), destaca que no lundu “todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez” (SANDRONI, 2001, p. 64). Nesse sentido, o autor destaca a presença da *umbigada* (choque dos ventres ou umbigos) entre duplas de sexo oposto que vão sendo substituídos antes que o primeiro se reintegre ao círculo.

Como indicado anteriormente, o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* começa com uma coreografia chamada Lundu que traz algumas particularidades desse gênero como o uso de saias compridas, a formação de rodas e o movimento evidente do quadril. Em uma entrevista Judson, afirmou que era essa parte do espetáculo com a qual ele se identificava particularmente: “Eu gosto mais da parte inicial do espetáculo, eu acho que eu me identifico mais, tem uma coisa mais negra, mais de raiz. Não que o resto do espetáculo não tem essa pegada mas gosto mais da parte inicial do espetáculo”

## “Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

(Judson, Natal, setembro de 2016).

Da mesma forma, Rayanne, outra das bailarinas do grupo e interlocutora da pesquisa, explicava que, devido à sua trajetória prévia na capoeira com mais de oito anos de prática, tinha preferência pela primeira parte do espetáculo porque “conseguiu reconhecer muitos elementos que faziam parte das manifestações mais ligadas à própria experiência de vida” (Rayanne, Natal, novembro de 2016). Finalmente, em uma entrevista com Lúcia, outra das bailarinas do elenco, lhe perguntei sobre a sua preferência pelos distintos tipos de samba presentes na obra, declarando sua identificação pessoal com o lundu “porque ele mexe muito com o corpo, com o sensual, ele traz a feminidade, a parte feminina da mulher muito à mostra, então a gente tem que sentir mesmo a música” (Lúcia, Natal, novembro de 2016).

No lundu representado pelo Grupo Parafoclorico da UFRN como momento inicial do espetáculo, os atores andam com os pés descalços vestidos com roupas folgadas e simples em tom marrom e amarelado. Dançam com movimentos suaves e lentos e caminham com olhares distantes e tristes. Nessa primeira fase da obra a intensidade que busca ser transmitida ao público é baixa, como um despertar suave que situa o espectador em um contexto específico: o morro, o mundo rural e a vida humilde dos migrantes que dançam no ritual para lembrar da sua terra.

A coreografia do lundu dançada no grupo Parafolclórico da UFRN difere bastante do chamado lundu instrumental e parece mais referenciado no lundu canção, dado que a música usada na coreografia é cantada, como indicado anteriormente, por uma artista de Cabo Verde. Ao usar esse fundo musical, a companhia traz para o espectador a raiz africana da dança acompanhada de uma importante interpretação que se fundamenta em semblantes tristes e olhares nostálgicos. A coreografia é composta por um deslocamento contínuo e lento dos atores pelo espaço do palco a partir de giros, passos simples e movimentos muito marcados de quadril que remetem à sensualidade própria do lundu.

### **O Samba de roda**

A segunda coreografia do espetáculo, está composta por um samba de roda. A música começa com a intensa vibração do pandeiro, o atabaque, o berimbau e o

chocalho acompanhados ao longo de toda a peça por canções e palmas executadas pelos atores. Nessa cena, as bailarinas trocam o humilde figurino do lundu por uma camisa folgada com bordas em camadas de cores laranja e amarelo, e saias superpostas que proporcionam grande agilidade aos movimentos. Essa coreografia tem uma energia muito forte que responde à velocidade e intensidade da música percussiva que a orienta. Beatriz, bailarina do grupo, retratou a intensidade que a coreografia do samba de roda possui na seguinte fala: “adoro o samba de roda, você tem que estar naquela alegria e não adianta você dançar triste uma coreografia que está te pedindo alegria e força. Eu acho que isso é em todas as coreografias, mas nessa se você não conseguir entrar no personagem é como se nada tivesse dado certo” (Beatriz, Natal, junho 2016).

Nina Graeff (2013) define o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia como uma expressão surgida em uma das regiões do Brasil de maior fluxo de escravos africanos e, provavelmente, como o mais antigo estilo de samba que ocorre até hoje em contextos tradicionais. A maioria dos teóricos sustentam que essa dança foi levada por migrantes baianos para o Rio de Janeiro em meados do século XIX dando origem ao samba carioca conhecido mundialmente. Tal relevância histórica permitiu que o samba de roda fosse a primeira prática musical brasileira a ser registrada como patrimônio cultural imaterial pela UNESCO em 2005, devido ao importante papel que a manifestação cumpre, sobretudo, nas comunidades do Recôncavo.

Carlos Sandroni (2010) defende que existem duas características fundamentais que distinguem o samba de roda do samba carioca (por generalização, *brasileiro*): a disposição dos brincantes em círculo e a emissão do canto ao longo da dança e de forma coletiva. Nesse sentido, o Grupo Parafoclorico da UFRN, recupera esses dois elementos e os traduz numa linguagem de palco. Se bem que, na manifestação original do samba de roda, as interações entre os sambadores surgem de forma espontânea e a música é tocada ao vivo, na releitura feita pelo grupo, há uma preparação coreográfica prévia dos movimentos executados e apenas há presença de um instrumentista que toca o pandeiro em uma parte da peça, o resto do som da canção utilizada é em *playback*<sup>6</sup>.

Graeff (2013) detalha as três características compartilhadas pelas diferentes formas de samba dançado do Recôncavo: a roda, o miudinho e a umbigada. Nesse sentido, a autora descreve o modo em que a roda é formada pelos músicos e participantes, que cantam em coro, batem palmas e esperam sua vez de entrar na roda.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

O samba de roda, no espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, começa com a aparição de um grupo de bailarinos que entra no palco aludindo à capoeira a partir da execução de destacadas pernadas, giros amplos e alguns movimentos acrobáticos. À continuação, se dirigem ao grupo de mulheres, que espera no extremo do palco, e todos juntos atravessam em forma de cortejo a diagonal completa do cenário. A partir desse momento vão surgindo em cadeia uma sucessão de pequenos grupos com sequências coreográficas distintas que remetem ao samba de roda e à capoeira mediante movimentos básicos como a ginga ou a meia lua de frente.

A peça continua com a formação de uma ampla roda de bailarinos e bailarinas colocados de forma alternada que dançam com forte energia trazendo mais elementos característicos do samba de roda como o miudinho, baseado na execução de movimentos discretos com os pés colados no chão. Nesse sentido, Lúcia comentava em uma entrevista que se o grupo faz adaptações de alguns movimentos com o objetivo de descaracterizar elementos tradicionais da dança, tem outros como o miudinho, que proporcionam uma identidade indispensável à coreografia: “a gente tem que saber que a identidade do samba é pé no chão, tem características que não mudam” (Lúcia, novembro 2016).

Graeff (2013) destaca a importante mudança vivida pelo samba de roda a partir do processo de espetacularização no qual ao transformar a manifestação em um evento de palco sua própria característica fundamental, a roda, desaparece: “Os integrantes do grupo, músicos e sambadeiras, ficam no palco em frente ao público, que dança simultaneamente e sem formar um círculo, marcando uma clara separação entre músicos e espectadores, entre profissionais e amadores” (GRAEFF, 2013, pág. 34).

Na espetacularização do samba de roda dançado pelo Grupo Parafoclórico da UFRN são produzidas as duas formas de roda. Existem momentos na coreografia em que a roda é completa e gira de maneira dinâmica enquanto os bailarinos interagem entre si com umbigadas e movimentos animados, e outros momentos em que, como afirma Graeff (2013), a roda feita no palco é convertida em um semicírculo de cara ao público com o objetivo de mostrar para a plateia a brincadeira que está sendo desenvolvida no interior da roda.

## O Batuque

A terceira coreografia do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* é chamada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN de batuque. Como indicado anteriormente, no Brasil o *batuque* se tornou um termo genérico para denominar todas as manifestações dos negros por parte dos colonizadores europeus, sendo provável que tenha sido essa manifestação a que originou muitas outras práticas musicais e de dança, inclusive a que depois foi chamada de *lundu*.

Tradicionalmente, o batuque é realizado em uma grande roda cujo centro é ocupado por duplas de dançantes que improvisam passos, individualmente ou em dupla, ao mesmo tempo que balanceiam de maneira pronunciada os quadris e os braços ao som dos atabaques e tambores. Nesse contexto, os participantes também fazem parte da expressão percussiva batendo os pés e fazendo palmas. Essa dança de terreiro é realizada com dançantes de ambos os sexos, organizados em duas fileiras, uma de homens e outra de mulheres. A coreografia apresenta passos com nomes específicos como *visagens* ou *mica-gens*, *peão parado* ou *corrupio*, *garranchê*, *vênia*, *leva-e-traz* ou *cã-cã*. Os pares dançam soltos saindo das fileiras de forma espontânea e circulando livremente pelo espaço sendo a *umbigada* ou *batida*, o passo de encontro entre os participantes. É comum que os dançarinos batam palmas situando os braços acima da cabeça e inclinando o tronco para atrás para finalmente bater com intensidade os ventres.

Antônio (2008), em seu artigo sobre a dança de batuque de umbigada na perspectiva do lazer e religião, declara que o Batuque de Umbigada era também conhecido como *Tambu* devido a esse ser o nome de um dos instrumentos principais de percussão empregado com o objetivo de dar o ritmo da marcação da batida, isto é, da umbigada. Nesse trabalho, a autora afirma que a origem do batuque tem em comum com as outras formas, não somente o nome, mas a reverência à ancestralidade e sua identificação com a espiritualidade africana apesar dessa expressão não estar ligada oficialmente a alguma religião específica:

A dança batuque de umbigada é designada como uma dança profana realizada há mais de 400 anos. Trazida pelos escravos bantos durante o cultivo de cana e café em São Paulo. É uma dança de terreiro dançada por ambos os sexos, determinadas em fileiras, sendo separadas uma da outra cerca de 10 a 15 metros, espaço no qual dançam. A umbigada consiste na percussão em que são realizadas por várias pessoas, dançada em casal. Os casais se posicionam em

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

duas fileiras confrontantes, "encostando os umbigos". Para os batuqueiros essa tradição constitui-se em um ritual de troca de "energia", devido ao significado de que é a partir do umbigo que se transfere a alimentação antes do nascimento (ANTÔNIO, 2008, p. 3, aspas do autor).

Com mais de 400 anos de história, observamos que a dança batuque além do carácter profano, possui dois elementos coreográficos fundamentais: a umbigada e a construção estrutural dos bailarinos situados em duas fileiras em oposição, uma formada por homens e outra por mulheres. Esse aspecto é claramente distinguível na dança batuque realizada no espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN. No decorrer da coreografia, são várias as ocasiões em que os bailarinos se posicionam em duas fileiras espelhadas divididas por sexo, a partir das quais são elaboradas dinâmicas diversas de interação entre as duplas de dançantes tendo a umbigada como principal característica. Os elementos gerais da dança de batuque são acertadamente definidos por Sandroni (2001):

A 'umbigada' é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos [...]. Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao círculo). (SANDRONI, 2001, p. 64).

Nesse sentido, observamos que, a maioria dos estudiosos assinalam a umbigada como ponto crucial do batuque se constituindo como objeto de numerosas controvérsias pela conotação aparentemente sexual do movimento. Antônio (2008) destaca que grande parte dos pesquisadores, “principalmente os do início do século XX, classificou a umbigada como uma parte das danças do oeste africano, chamadas por eles, como danças de *lembramento*, estas seriam danças com conotações sexuais, ou seja, danças ligadas à procriação” (ANTONIO, 2008, pág.4).

Na interpretação coreográfica do batuque criada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN, os bailarinos dançam todo o tempo com os braços levantados descendo apenas um deles em momentos específicos para dinamizar o movimento com brincadeiras e provocações. Por outro lado, as mulheres do elenco seguram um *chocalho* (instrumento percussivo) na mão direita que fazem soar com objetivos específicos como o de chamar os homens situados na fileira de frente para fazer a umbigada.

A *umbigada*, que também aparece em outras danças afro-brasileiras, é repetida pelo elenco em numerosas ocasiões da coreografia colocando a barriga para a frente e o peito para trás, batendo finalmente ventre contra ventre. De acordo com São José (2005), nos primórdios da dança, esse movimento era praticado unicamente entre um homem e uma mulher. No entanto, no batuque criado para o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, a umbigada é feita indistintamente entre dançarinos do mesmo sexo ou entre bailarinos de sexo oposto indicando o momento de substituição ou encerramento do improviso. Sendo assim, no caso do batuque dançado pelo Grupo Parafolclórico da UFRN, as bailarinas cobrem os cabelos com um lenço ou turbante de flores, usam duas saias coloridas para dar maior visibilidade ao movimento dos giros e dançam descalças com os joelhos constantemente flexionados para preparar os saltos da umbigada.

### **Segunda parte do espetáculo:** *Do samba dos clubes ao desfile de Carnaval*

A segunda parte do espetáculo é marcada pela chegada do samba aos salões da cidade. O samba canção, o maxixe, a gafeira e o samba enredo ocupam a trama final da obra a partir de uma transformação plena de figurinos e acessórios dos bailarinos assim como uma mudança notável na dinâmica do movimento e a expressão corporal. Como elemento fundamental da segunda parte do espetáculo, se destaca a importante mudança contextual do samba, que passa a ser dançado entre casais nos salões e festas noturnas da cidade. Se até agora a formação de duplas na roda de samba se produzia como uma brincadeira rápida e espontânea, no samba canção, no maxixe e na gafeira, a dança introduz o movimento compassado de casais de sexos opostos, coordenados por movimentos mais regulados e virtuosos.

### **O Samba canção**

A segunda parte do espetáculo começa com a música do primeiro samba-canção gravado no Brasil *Ai Ioiô*, mais tarde conhecido como *Linda Flor*. O samba-canção é o subgênero musical que deu lugar ao estabelecimento do samba surgido na década de 1920 a partir da modernização da música urbana no Rio de Janeiro. Esse episódio é narrado com detalhe por Matos (2013) ao declarar que a nomenclatura samba-canção começou a ser usada no final da década de 1920 quando foi gravada a música *Ai Ioiô* a partir da qual esse estilo ficou oficialmente consagrado:

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

O termo “samba-canção” começa a circular em 1929. Já neste ano, são assim qualificadas na imprensa modinheira composições como “Jura”, de Sinhô, e “Diz! que me amas”, de Jota Machado. Mas a obra que ficará conhecida como marco inaugurador do gênero é “Ai Ioiô”, melodia de Henrique Vogeler e letra de Luís Peixoto (que aliás viria a ser parceiro de Ari Barroso em alguns de seus sambas-canções). Ai Ioiô, eu nasci pra sofrer... (...) Foi a primeira versão, intitulada “Linda Flor” e gravada por Vicente Celestino na Odeon, que exibiu na etiqueta do disco, pela primeira vez, a expressão “samba-canção brasileiro” (MATOS, 2013, p.128, aspas do autor).

O samba-canção se estabeleceu no centro urbano carioca como gênero musical romântico ao longo das décadas de 1920 e 1930 a partir de uma aproximação do samba instrumental com a canção que constituiria a substituição progressiva da anterior modinha. De acordo com Tinhorão (2013), até a sua inauguração oficial na década de 1930, a expressão samba-canção servia para qualificar distintos tipos de música chamados de *sambas de meio de ano*. O samba-canção fazia uma releitura mais elaborada da melodia a partir de um andamento moderado tendo como tema principal o amor, a solidão ou a chamada *dor-de-cotovelo*.

O samba canção também conhecido como como samba de meio de ano, foi uma criação de compositores semieruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928, ao mesmo tempo em que na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe (TINHORAO, 2013, p.175).

Matos (2001) analisa o modo em que desde a década de 1930 o amor aparece no samba-canção, como um sinônimo de sofrer que falava de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim. Partindo dessa hipótese, a autora analisa a presença de valores fundamentados na masculinidade hegemônica durante a década de 1940 e 1950 evidenciados nas letras do samba canção que soava nos clubes noturnos da época. A autora analisa o modo em que a música projetava um modelo de masculinidade na sociedade fundamentado em letras que ostentavam a aparência forte e competente do homem perante o trabalho, a sociedade e as relações sentimentais, ao mesmo tempo que se lamentava na música pelo abandono de mulheres que renegavam o padrão relacional e familiar da época.

As músicas refletiam, cristalizavam e divulgavam a masculinidade hegemônica, simultaneamente exprimindo e condicionando o “ser

homem”, que devia ser trabalhador, ordeiro e provedor (...). As canções mostram um ser sofredor, marcado pela dor, abandonado pela mulher que se recusa ao papel de esposa, despreza as comodidades da vida doméstica e o conforto por ele possibilitados como provedor, e parte em busca de liberdade e satisfação para seus desejos, um mundo de prazer com outros homens (MATOS, 2001, p.82, aspas do autor).

Nesse contexto, cabia ao homem a função ativa dos relacionamentos, sendo as festas noturnas um lugar idôneo para o desenvolvimento dos mesmos. Na dança, o homem devia ser o responsável pela conquista e sedução da mulher a partir de movimentos firmes e coordenados que guiavam com astúcia o corpo feminino passivo. Como releitura desse contexto, a coreografia do samba-canção elaborada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN mostra a divisão de gênero mediante uma demarcação explícita de papéis entre o que representava a masculinidade e a feminidade da época. Os bailarinos guiam, ao longo da coreografia, os passos das mulheres que se deslizam com gestos suaves e provocadores enquanto os homens seguram o chapéu, olham desafiantes para as bailarinas e o público e mantêm uma posição corporal relativamente rígida.

Na releitura que o Grupo Parafolclórico da UFRN faz do samba-canção a música escolhida como representação da época e mostra da transformação do samba é uma versão atual da música *Linda Flor* gravada e interpretada pela cantora Gal Costa em 2005. Nessa fase da obra, o palco é transformado mediante a inclusão de novos elementos estéticos e coreográficos que trasladam o espectador ao universo urbano do Rio de Janeiro na década de 1930. O cenário é inundado por cores vermelhas inseridas nos ostentosos figurinos dos bailarinos compostos por collants apertados, saias voluminosas, saltos de prata e flores no cabelo no caso das mulheres, e ternos impecáveis, sapatos de samba e chapéus de panamá no caso dos homens.

Devido ao caráter romântico da música, a coreografia do samba-canção é marcada pela incorporação de movimentos mais suaves e modelados entre casais que interagem em um jogo de conquista e desencontro permanente. Pela primeira vez, o espetáculo introduz o passo básico do samba estilizado, acompanhado por movimentos delicados de braços e uma expressão sedutora entre os casais que dançam. São eliminadas as rodas e as dinâmicas de grupo e substituídas por passos mais complexos em duplas com elementos do bolero e do balé clássico.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

### O Maxixe

Depois do samba-canção, a coreografia apresentada no espetáculo é o maxixe. Nessa ocasião, as bailarinas trocam as longas saias da coreografia anterior por saias menores e incluem novos adereços no cabelo. Na dança maxixe interpretada pelo grupo, a posição da mulher é menos passiva e elegante do que no samba canção. Apesar de a dança retratar a infidelidade do homem e a sua relação simultânea com duas mulheres, a esposa e a amante, a mulher desenvolve um papel mais dinâmico e provocador que brinca com a figura do homem e o desafia.

A canção que guia a coreografia do maxixe no espetáculo está composta por um choro instrumental já que esse estilo surgiu justamente do empenho dos instrumentistas de choro em ajustar o tempo da música à velocidade dos movimentos dos dançarinos.

O aparecimento do maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil. Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a polca, a schottisch e a mazurca – o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão (TINHORAIO, 2013, p.71).

Tinhorão (2013) defende que o nome maxixe foi atribuído a uma forma específica de dançar desde as últimas décadas do século XIX e que era aplicado a todas aquelas práticas consideradas de baixa categoria para a sociedade abastada. Talvez, questiona o autor, a associação dessa atividade com o fruto se deve a que o maxixe é uma planta rasteira de pouco valor, típica das chácaras de quintal dos antigos mangues da Cidade Nova, onde eram celebradas as danças.

A primeira manifestação da dança maxixe unia uma forte influência dos ritmos dos batuques tocados nos terreiros pelas comunidades negras, se misturavam com as umbigadas protagonizadas pelos mestiços do lundu e incluíam os primeiros passos da polca europeia promovida pelos brancos. Dessa forma, foram fusionadas as danças a partir da adaptação dos estritos movimentos de braços e pernas da polca com a velocidade, amplitude e sensualidade dos movimentos de quadril e requebrado das

danças afro-brasileiras. O carácter revolucionário do maxixe, radicava na incorporação de pares abraçados na dança permitindo um maior contato corporal entre os bailarinos que os obrigava a estilizar os movimentos.

A introdução do abraço no maxixe teve sua origem na valsa, “uma dança aristocrática extremamente significativa de importância fundamental na história das danças de salão onde a dama era envolvida nos braços do cavaleiro e os corpos enlaçados ficavam frente a frente” (SÃO JOSÉ, 2005, p.42). Para que os dois corpos do par tivessem agilidade no movimento, foram estabelecidas uma série de regras e passos conhecidos por nomes como: “*cobrinha, para fusos, balão, caindo e corta capim*, todos bastante expressivos para darem ideia de quão coleante, remexido, balouçante e ágil de pés viria a ser o maxixe” (TINHORAIO, 2013, p.76).

Sandroni (2001) transcreve a fala de distintos praticantes de batuque, escritores ou jornalistas que na década de 1950 analisavam abismados a dinâmica dos novos bailes noturnos e os comparavam com as tradicionais danças de batuque do interior de São Paulo. O mais chamativo para a sociedade da época, ressalta o autor, era que, enquanto nas danças de umbigada o homem e a mulher tinham encontros pontuais e lúdicos dentro de uma brincadeira coletiva, nas recentes valsas e polcas, se permitia a aproximação corporal constante entre a dupla de dançantes ampliando as possibilidades de conversa e conquista entre os casais. No entanto, Sandroni (2001) destaca a forte influência que teve o lundu sobre os movimentos e dinâmicas do maxixe diferenciado basicamente pela adoção da posição enlaçada dos bailarinos: “O maxixe...deriva-se do lundu... Os foliões (adotaram o lundu), dançando-o, porém, com uma liberdade muito maior de movimentos, a fim de que os pares, inteiramente unidos, pudessem dar maior expansão ao seu sensualismo” (SANDRONI, 2001, pág.91).

Jota Efegê (1974) na sua grande obra intitulada *Maxixe, a dança excomungada*, define o gênero justamente como a dança brasileira que aproveitou o elemento negro dos batuques, incorporando-o à estilização hispano-americana e cita a organização coreográfica dos movimentos da seguinte forma:

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apoiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão. Súbito, circunvoluntam, guardando sempre o mesmo abraço, e, nesse rápido movimento, dobram os corpos para a frente e

## “Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

para trás, tanto quanto o permite a solidez dos seus rins (...); dança-se com doçura e dança-se com frenesi (EFEGÊ, 1974, p. 51).

Na mesma linha que Sandoni (2001), Efegê (1974) expõe numerosos escritos, artigos de jornal e declarações onde o maxixe é analisado pela sua característica de dança, sendo a exibição coreográfica o foco dos estudos sobre a manifestação urbana desde o início do século XX. Nesse sentido, os distintos autores citados por Efegê (1974), destacam um aspecto fundamental do maxixe: o fato de ser uma expressão principalmente conhecida, divulgada e praticada como dança, antes do que pela sua forma musical.

O maxixe foi sendo expandido a partir da inclusão de elementos coreográficos específicos (como a sequência de três passos para frente e três para atrás) unidos à prescrição de uma expressão extremamente sensualizada da dança fundamentada na delicadeza e vivacidade dos movimentos de quadril e ombros. Dessa forma, a dança maxixe podia ser adaptada a qualquer um dos estilos musicais que estivessem sendo tocados nos clubes noturnos tais como o chorinho, o tango ou a polca.

### O Samba de gafeira

O espetáculo continua com uma coreografia de Samba Gafeira sobre um novo chorinho que aumenta a velocidade dos passos e convida a inclusão de numerosas acrobacias, passos complexos e múltiplas interações lúdicas. Em sua dissertação sobre samba de gafeira, José (2005) esclarece que o termo *gafeira* não era utilizado na sua origem para designar o tipo de música ou dança que surgia nas cidades e sim para definir o local onde eram celebrados os bailes de salão. Segundo a autora:

No registro de alguns dicionaristas, o verbete *gafeira* significa baile reles, arrasta-pé, baile popular de baixa categoria de entrada paga e freqüentado por pessoas de baixo poder econômico. Por sua vez, o nome vem do francês *gaffer*, palavra pejorativa que significa indiscrição involuntária ou transgressão de regras de etiqueta social. Existe uma hipótese cunhada por um cronista de um noticiário recreativo e carnavalesco, segundo o qual *gafeira* é a fusão da palavra *gafe* (mancada) com o termo “*cabroeiros*” (baile de cabras, de gente rude) (SAO JOSÉ, 2005, p.82, aspas do autor).

São José (2005) explica que o termo *gafeira* procede da junção do francesismo

*gafe* (indiscrição involuntária, erro de etiqueta) com terminação *eiras* (que dá uma ideia de sequência). Sendo assim, a autora lembra que segundo João Alves, gerente da Elite Club em 1997, o termo gafeira surgiu com essa sala de baile a partir da notícia publicada pelo cronista Romeu Arede (o Picareta) que depois de ter sido expulso na entrada do clube por estar embriagado, publicou uma matéria difamando a Elite Club que utilizava a palavra pejorativa *gaffer* em francês. O fundador da casa não se importando com a matéria publicada, resolveu incorporar o nome da casa *Gafeira Elite* transformando, assim, o conceito inicialmente pejorativo em um enaltecimento. As gafeiras, concebidas anteriormente como lugares de excessos, disputas e desqualificadas danças, frequentadas por indivíduos de baixa categoria, foram adquirindo, na década de 1960, uma maior valorização por parte da classe média que se mostrava interessada pela cultura popular como expressão do crescente nacionalismo.

Sob essa perspectiva, observamos que era frequente encontrar nos bailes, sujeitos que dançavam de qualquer maneira, cometendo erros, cantando no ouvido da parceira ou pisando nos pés do par. A execução de gafes (deslizes), podia ser provocado por diversos motivos, desde a embriaguez dos bailarinos até a limitação do conhecimento sobre a execução correta dos passos por parte das classes menos favorecidas. O que em princípio eram consideradas como falhas graves, acabaram sendo progressivamente introduzidas nas possibilidades coreográficas dos bailes e ampliando a capacidade de improviso e criatividade dos pares.

Na primeira fase dos clubes de gafeira, a orquestra era composta por quatro instrumentistas que tocavam distintos gêneros musicais como samba, maxixe, marcha, jazz ou valsa dançados com marcante sensualidade como característica essencial dessas festividades. Como consequência, a entrada nos clubes da cidade começou a ser cobrada e a normativa de cada local determinava o comportamento dos dançantes, assim como o uso obrigatório de vestimentas elegantes: terno, sapatos lustrados, chapéu e lenço para secar o suor no caso dos homens, e finos vestidos rodados com meias de seda e sapatos de salto no caso das mulheres. Uma das regras principais nos salões de samba gafeira era o fato de que aqueles dançarinos que não eram realmente conhecedores dos movimentos deviam dançar no meio do salão com a finalidade de não atrapalhar os casais mais experientes que desenvolviam sequências coreográficas, mas complexas ao redor da sala.

De acordo com a historiografia da música popular brasileira, depois

## “Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

da abolição da escravatura, no final do século XIX, se formaram basicamente duas vertentes do samba, a primeira na Cidade Nova/Praça Onze, onde nomes como Pixinguinha e Donga estavam presentes. Esse samba tinha uma grande influência do maxixe e desse samba surgiu posteriormente o samba dançado a dois, o samba de gafieira. A segunda vertente foi a que subiu o morro, levada através dos problemas sócio-econômicos da época dando origem dentre outras coisas, às escolas de samba e na forma dançada do samba-no-pé. Nessa vertente a percussão, oriunda do batuque africano, se fez mais presente (SAO JOSÉ, 2005, p.109).

A execução de grupos de movimentos complicados entre pares ao redor de um círculo onde as figuras se transformam de forma dinâmica, é a principal característica do *samba gafieira* incluído no espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*. No decorrer da dança, as duplas de bailarinos enlaçados se movimentam ao redor do palco formando imbrincados desenhos e figuras a grande velocidade.

### O Samba enredo

Finalmente, o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* culmina com uma alegoria ao carnaval carioca como manifestação mais atual do gênero a partir de duas coreografias fundamentadas no samba enredo. Tal como indica o nome da obra, o motivo que guia o desfile da escola de samba representada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN é justamente a celebração do carnaval como maior gratificação depois de todo um ano de trabalho. Assim, a interpretação do *samba enredo* inserido na encenação do contexto carnavalesco, representa duas questões fundamentais na obra: de um lado, a expressão máxima da evolução musical do gênero tendo o samba enredo como subgênero instrumental mais recente. E por outro lado, faz alusão à felicidade latente em qualquer escola de samba, ao desfilar no carnaval depois de meses de preparo e dedicação. Assim como as escolas de samba, os bailarinos do Grupo Parafolclórico da UFRN também passaram mais de dois anos se empenhando na criação, produção e transformação do espetáculo a partir de numerosos ensaios, treinos, apresentações e oficinas de pesquisa. Ademais, as duas coreografias do samba enredo situadas no final da obra, representam esse momento de plenitude para os intérpretes, onde as outras coreografias do espetáculo foram superadas e os bailarinos podem se expressar com total vivacidade.

A intensidade do samba enredo ao som da forte vibração da bateria carnavalesca

é claramente detalhada por Lúcia na seguinte narrativa extraída de uma entrevista na qual dialogamos sobre o seu papel protagonista nas duas últimas coreografias da obra:

Tem o samba enredo que eu gosto muito por ser um samba bem rico tanto em figurino quanto em vibração. Eu faço um dos papéis principais e me sinto muito feliz por dançar naquele local, onde a gente, por obrigação e também por prazer, tem que dançar com muita felicidade, então quando estou dançando em apresentação eu danço intensamente. A gente sente uma vibração muito forte quando dança lá na frente, principalmente quando eu estou sozinha olhando para o público, dialogando com ele e cada vez que o público vibra eu vibro mais ainda. (Lúcia, Natal, novembro de 2016)

A narrativa de Lúcia evidencia o que Blass (2007) descreve no seu trabalho sobre o samba enredo, ao afirmar que a apresentação de uma escola de samba no desfile de carnaval se configura como um milagre: “Este momento põe em jogo as esperanças e o trabalho de todo um ano de centenas de pessoas e no qual, numa aposta alucinada, tudo se ganha ou tudo se perde no átimo de um instante, para a glória do efêmero” (BLASS, 2007, p.6).

O reconhecimento dado pelo IPHAN à prática e a memória da dança do samba enredo carioca, mostra que a manifestação não é realizada unicamente no carnaval, mas que, representa o cotidiano de uma comunidade que toca, canta e dança o samba enredo durante o ano inteiro, nas quadras dos grêmios, em rodas de rua ou em botecos onde o ritmo é entoado de forma continuada. Tal valorização do samba enredo trouxe a produção do Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro no qual encontramos a descrição do processo pelo qual começaram a se oficializar as primeiras escolas de samba na década de 1920. Nesse sentido, o dossiê destaca que a composição de versos estava fundamentada na narrativa de histórias do cotidiano dos morros dos quais desciam os primeiros sambistas.

A partir da estruturação progressiva das escolas de samba, no final da década de 1920, criou-se o samba-enredo, aquele em que o compositor elabora os seus versos para apresentação no desfile. Ao longo do tempo, ele adquiriu características próprias, como a capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma “história” – o enredo – que se desenrola durante o desfile. (Dossiê Matrizes do Samba, 2007, p.10, aspas do autor)

Nas primeiras décadas do século XX, em que surgiram as primeiras escolas de samba se produziu um processo de modernização nas cidades acompanhado de grandes

## “Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

mudanças nas diferentes esferas sociais, políticas e culturais. Nesse período, tal como mostra o Dossiê (2007), os negros acabavam de conquistar o direito de vender sua força de trabalho, fator decisivo na constituição de uma rede de solidariedade fundamentada no contato cultural e na miscigenação das várias etnias que passaram a conviver nos centros urbanos. Nesse contexto, a institucionalização das escolas de samba significou a abertura de espaços legitimados destinados a criação e reprodução daquelas manifestações que tinham sido profundamente perseguidas nas primeiras décadas do século XX.

O enredo se constituiu como ponto de partida da narrativa dos desfiles. Era por meio dele que os blocos estabeleciam pontos significativos e figuras relevantes da história para criar suas fantasias e alegorias. Nesse sentido, foi considerável na construção cênica do carnaval carioca, a presença da elite social e política que aspirava não somente a extinguir o entrudo, como também a aproximar o festejo do Rio de Janeiro a aquele celebrado na capital francesa. É nesse sentido que Ferreira (2016) defende que: “No Rio de Janeiro como em Paris as festas carnavalescas se mostrariam como uma excelente oportunidade para se impor a hegemonia de uma elite em ascensão [...] o principal contraponto ao indesejado entrudo” (FERREIRA, 2016, p. 15).

Na mesma linha, Damatta (1997) sustenta que, nas primeiras décadas de celebração do entrudo, as escolas de samba deviam ser extremamente prudentes na composição das letras dos enredos com a finalidade de não levantar assuntos polêmicos e conservar a imagem do carnaval como um evento pacífico, lúdico e inclusivo.

A própria estrutura interna da agremiação dificulta sua transformação em instrumentos de bairro, segmento ou classe, pois permite congregar- seja no plano prático, seja no plano ideológico- todo mundo. A proposta das escolas de samba nunca é a de transformar-se numa instituição fechada (ou total, como diz Goffman, 1974), mas de poder “seduzir” o maior número de pessoas, sobretudo as da classe dominante. Então, elas ficam presas num paradoxo social e político, pois na medida em que realmente poderiam ser instrumentos políticos, dado o seu alto poder de penetração, tem de se abrir para todos os grupos da sociedade. (DAMATTA, 1997, p.134-135, aspas do autor).

As referências coreográficas que constituem as composições da dança no samba, procedem das culturas africanas propulsoras dos sambas de terreiro e de partido-alto, sendo este último o responsável pelo desenvolvimento da vertente mais atual do

samba-enredo. Desta maneira, “a dança do samba no Rio, com sua forte raiz africana, plantada nos terreiros das tias baianas na Pedra do Sal e na Praça Onze, abriga em seu repertório gestual traços inspirados nas danças dos Orixás” (Dossiê Matrizes do Samba, 2007, p. 61). Ainda que a matriz africana seja claramente identificável nos movimentos do samba enredo, podem ser encontradas também algumas características europeias na formação cênica do desfile das escolas de samba. Entre as referências, Blass (2007) destaca a semelhança estrutural com a ópera, “em que o libreto se aproxima da ideia de enredo e, o grande tenor com seu coro, para o desfile carnavalesco pode ser intérprete da escola e suas pastoras” (BLASS, 2007, p. 112).

Andrade (2006), defende que as manifestações apresentadas no samba-enredo mesmo possuindo forte influência de outras culturas, elas fazem parte do repertório das criações artísticas populares brasileiras que compreendem além da absorção de informações externas, a capacidade de promover a informação que recebe:

Se por um lado é fácil constatar que as danças do samba carioca refletem a influência de diversas outras formas coreográficas, por outro lado é fundamental reconhecer que a principal característica dessas danças se encontra na originalidade das reinvenções. [...] Assim, além de serem uma importante referência cultural da população afrodescendente, as danças do samba carioca são fortes manifestações do hibridismo que constitui a cultura nacional (ANDRADE, 2006, p. 3).

O elemento conciliador do carnaval como festa aglutinadora de pessoas de diversa índole, aparece de maneira nítida nas duas coreografias de samba enredo representadas pelo Grupo Parafolclórico da UFRN no final do espetáculo. O desenlace da obra analisada tem o desfile de carnaval e suas escolas como argumento principal onde são mostrados elementos da estrutura da escola, personagens importantes do carnaval e uma composição coreográfica complexa que remete à intensidade dos movimentos exibidos pelas comissões de passistas nos blocos carnavalescos.

Apesar do Grupo Parafolclórico da UFRN não ser composto na sua maioria por bailarinos de balé e a coreografia do samba enredo não apresentar uma estética particularmente estilizada, cabe destacar a reflexão de Portinari (1989) sobre o palco como um elemento *castrante* quando se trata de enfiar a grandeza do carnaval no espaço e no tempo do cenário. A dificuldade para inserir a festividade no formato de espetáculo teatral, faz com que a companhia apenas possa mostrar elementos destacados do

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

carnaval sem se aproximar da realidade performática do desfile das escolas de samba.

Muitas vezes o carnaval acendeu a imaginação dos coreógrafos. Com resultado desigual. A técnica do *ballet* permite que se imitem as mirabolantes evoluções dos passistas e as acrobacias do frevo. Mas uma porta-estandarte com sapatilhas de ponta pisa em falso. O palco revela-se castrante para um espetáculo de rua. Por isso a teatralização do carnaval brasileiro funciona melhor como artigo de exportação do que de consumo interno (PORTINARI, 1989, p.245).

No entanto, o samba enredo do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* possui a mesma marca efusiva e conciliadora do carnaval capaz de atrair e emocionar um público diverso. A dança que realizam os bailarinos do elenco é composta por distintos movimentos de pernas como escorregadelas, cruzadas, gingas, vai-não-vai e piruetas. O samba que os dançantes executam na obra é gingado e elegante ao mesmo tempo, enquanto a que a coreografia mostra sutis elementos da capoeira junto com aspectos próprios da cortesia dos salões de baile. Os bailarinos brincam graciosamente com os chapéus e se transformam em malandros cavaleiros e as bailarinas sedutoras, mexem sorridentes suas saias enquanto suportam uma grande quantidade de adereços compostos por brilhantes pedras e brancas plumas. Apesar de o movimento básico dos pés no samba enredo ser um só, cada bailarino improvisa seu repertório gestual ampliando as possibilidades do passo e dotando cada movimento de personalidades diversas.

Como momento final da performance, o elenco aparece sucessivamente trazendo os distintos subgêneros do samba que foram interpretados ao longo de todo o espetáculo. A obra alcança o momento de maior esplendor ao som da música *Retalhos de cetim* (1973)<sup>7</sup>, que dá nome ao espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, na qual os bailarinos dançam e improvisam movimentos dinâmicos e alegres alcançando uma profunda interação com o a plateia.

### Conclusão

No decorrer do artigo, analisamos o trabalho artístico e educativo do Grupo Parafolclórico da UFRN e assim como a realidade performática do seu último espetáculo, cujo foco principal é a transformação histórica do samba como gênero musical relevante. Na primeira parte, analisamos de um modo geral o termo parafolclore, destacando as principais diferenças entre os grupos denominados

folclóricos e os grupos parafolclóricos, assim como o modo em que os últimos desenvolvem sua produção artística e educativa com o objetivo de aproximar as danças e músicas populares a um público amplo a partir de um processo de ressignificação. Em segundo lugar, descrevemos as principais características do Grupo Parafolclórico da UFRN com o objetivo de compreender a atividade sociocultural e educativa do grupo a partir da análise performática do processo de produção artística do seu último espetáculo, considerando os significados atribuídos pelos integrantes do elenco às fases que constituem a obra. Em terceiro lugar, analisamos o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* como espelho de uma profunda e complexa transformação histórica que levou o gênero do samba, amplamente estigmatizado pelo seu caráter negro e ritualístico, a uma valorização progressiva nas diferentes esferas da sociedade, o que lhe garantiu um lugar privilegiado no nacionalismo cultural brasileiro.

Nesse sentido, exploramos os depoimentos dos principais interlocutores da pesquisa (Judson, Lúcia, Isabel, Rayanne e Beatriz) sobre o modo em que percebem o argumento da obra e a forma em que o espetáculo foi criado a partir de um longo processo de pesquisa, ensaio e identificação das diversas coreografias e músicas que a compõem. Por fim, elaboramos uma análise coreográfica e musical das principais cenas do espetáculo partindo da sequência histórica de fatos que marcaram a evolução dos diferentes subgêneros do samba no país. Desse modo, vislumbramos o modo em que as músicas e as danças estiveram influenciadas pelos diversos processos políticos, econômicos e sociais que se misturaram no contexto urbano do Rio de Janeiro desde as primeiras décadas do século XX.

Ao longo do trabalho, observamos a raiz africana presente nos movimentos e instrumentos do batuque, a sensualidade e potência da umbigada no lundu, a presença da capoeira angola no samba de roda, a moral presente nas letras românticas do samba canção e a busca por uma estilização da dança enlaçada, a agitação gerada pelo erotismo da dança maxixe e o crescimento dos bailes ministrados por grandes orquestras como principal divertimento da sociedade dos anos 1920. Vimos também, o modo em que o samba gafeira motivou a abertura de diversos clubes na cidade e a forma em que os malandros do samba foram incluindo movimentos cada vez mais requebrados dando lugar ao posterior samba enredo que hoje brilha no carnaval ao som das baterias das escolas.

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

Desde uma perspectiva antropológica da performance, tratamos de mostrar ainda o modo em que o estudo detalhado do espetáculo formado por música e dança, permite entender diferentes aspectos da história, a política e a sociedade no país, tendo como importante eixo o samba e sua evolução musical e coreográfica.

A partir do diálogo entre os interlocutores da pesquisa e as teorias de etnomusicólogos, historiadores e antropólogos que versam sobre o gênero, percebemos um debate rico sobre os diferentes cenários que marcaram os processos de transformação do samba no contexto urbano, assim como a criação sucessiva de novos subgêneros musicais como principal potencial do estilo. Constatamos o modo em que a dança e a música estiveram fortemente influenciadas pelas mudanças inseridas no contexto urbano das primeiras décadas do século XX caracterizadas pela ampla miscigenação de grupos sociais, religiões, costumes e práticas culturais distintas. A convivência entre diferentes etnias, saberes e identidades permitiu a incorporação de elementos culturais diversos que enriqueceram de maneira única a composição musical e coreográfica do samba.

O espetáculo se constituiu no presente artigo, portanto, como uma via artística e lúdica capaz de aproximar o leitor do complexo universo do samba imbricado em um contexto de palco, no qual, apesar das limitações e adaptações sucessivas, puderam ser apreciados numerosos elementos que marcaram a transformação da cultura, da dança e da música no Brasil ao longo do último século. Assim, consideramos a importância de conhecer o fenômeno performático do samba desde o interior do espetáculo de um grupo artístico como meio para compreender alguns dos elementos e símbolos que configuram a complexidade social e cultural desse gênero no Brasil. Por último, a análise etnográfica do espetáculo concebido pela companhia tem nos permitido conhecer o significado do trabalho social, cultural e educativo que o Grupo Parafolclórico da UFRN desenvolve em relação à busca por consolidar a prática e comemoração dos distintos tipos de samba que deram lugar ao estudo como principal manifestação popular pelo seu valor musical, cultural e social.

#### Notas

1. O artigo se constitui como um recorte da dissertação de mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, intitulada *ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO: Um estudo etnográfico sobre dança, performance e espetáculo no Grupo Parafolclórico da UFRN*, sob orientação da Professora Dra. Lisabete Coradini e com

- financiamento da CAPES (bolsa de mestrado).
2. Carta do Folclore Brasileiro. Comissão Nacional do Folclore IBEC/UNESCO. VIII Congresso Brasileiro de Folclore. Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995.
  3. Collant (palavra francesa): roupa de malha aderente ao corpo usada por bailarinas.
  4. Sodade (Saudade): nome de uma “coladeira”, música lenta de Cabo Verde, escrita em 1950 por Armando Zeferino Soares e popularizada pela cantora cabo-verdiana Cesaria Évora no seu álbum *Miss Perfumado* em 1992
  5. Umbigada em quimbundo tem o nome de semba, palavra que hoje corresponde a uma dança e música angolanas e que no Brasil originou a palavra *samba*.
  6. Playback (palavra inglesa) utilizada para descrever o processo de sonorização que utiliza uma gravação prévia de trilha sonora (diálogo, música, acompanhamento, entre outros). O *playback* costuma ser utilizado em shows, apresentações ou até mesmo como guia para uma outra gravação. De forma coloquial, pode ser entendido como a base de uma música sem a presença da voz do cantor, ou do instrumento solista, recurso bastante utilizado em espetáculos.
  7. Retalhos de cetim (1973), música composta e divulgada pelo sambista Benito de Paula.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Marília de. **Danças do Samba no Rio de Janeiro**. Documento enviado à contribuição da criação do Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2006.

ANTONIO, Marcia Maria. A relação das festas e dança de Batuque de umbigada na perspectiva do lazer e religião. **6ª Mostra Acadêmica UNIMEP**, Piracicaba, SP, 2008, p.1-4.

BLASS, Leila M. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.

Carta do Folclore Brasileiro. Comissão Nacional do Folclore IBEC/UNESCO. VIII Congresso Brasileiro de Folclore. Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995.

CASTAGNA, Paulo. Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX. **VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”**, Santa Cruz de la Sierra, 2006, p.25-26.

Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro partido-alto samba de terreiro samba-enredo proponente Centro Cultural Cartola supervisão e financiamento Iphan/Min apoio SEPPIR – Fundação Cultural Palmares, 2007.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

EFEGE, Jota. **Maxixe, a Dança Excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FERREIRA, Francirosy Campos B. Pensar/Fazer: uma Antropologia da Performance. In: **Conceição/Conception**, Campinas, v.1, n.1, pp-94-101, julh/dez 2012. Disponível

“Ensaiei meu samba o ano inteiro”: Um percurso histórico pelo universo do samba por meio do espetáculo performático

em: ( <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/55>). Acesso em 03 de out de 2016.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade. Scripta Nova. In: **Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, vol. XVI, 2012. Disponível em: (<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm>). Acesso em: 03 de out de 2016.

GRAEFF, Nina. **Samba de Roda**: comemorando identidades afro-brasileiras através da performance musical, in Número 4. (c) Artelogie, nº 4, Janvier 2013.

GRANATO, Guilherme. Tradição e modernidade: a legitimação do samba como símbolo da identidade nacional. In: **Revista eletrônica Música e Sociedade**, 2016. Disponível em: (<http://www.musicaesociedade.com.br/tradicao-e-modernidade-a-legitimacao-do-samba-como-simbolo-da-identidade-nacional>). Acesso em: 03 de out de 2016.

LIMA, Edilson Vicente. **A Modinha e o Lundu no Brasil**: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. 1ª edição, Lisboa: Officina Nunesiana, 1798.

MATOS, Maria Izilda S. Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba canção. In: **Revista Género**, Niterói, v. 2, n.1, p. 73-86. Disponível em: (<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/286/202>). Acesso em: 03 de out de 2016.

MATOS, Neiva, Cláudia. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção Genres. In: **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v.15, n.27, pp.121-132. Disponível em: ([http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/6.2\\_Generos\\_na\\_cancao\\_popular\\_os\\_casos\\_do\\_samba.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/6.2_Generos_na_cancao_popular_os_casos_do_samba.pdf)). Acesso em 03 de out de 2016.

MEDEIROS, Rosie Marie N. **Uma educação tecida no corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

MONTEIRO, José Fernando. **Lundu**: origem da música popular brasileira. In: *Musica Brasilis*, Rio de Janeiro, pp.00-05. Disponível em: ([http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/artigo\\_lundu\\_jose-fernando-monteiro.pdf](http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/artigo_lundu_jose-fernando-monteiro.pdf)). Acesso em 03 de out de 2016.

PEIRANO, Mariza G.S. A análise antropológica de rituais. In: *Série Antropologia, Brasília*, pp.00-29, 2000. Disponível em: (<http://dan.unb.br/images/doc/Serie270empdf.pdf>). Acesso em: 03 de out de 2016.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Cem anos de etnomusicologia e a 'era fonográfica da disciplina' no Brasil**. In: II Encontro Nacional da ABET, 2., 2005, Salvador. Anais...Salvador: ABET, 2004, p.103-124.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. 2ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. In: Estudos Avançados, São Paulo, v.24, n.69, pp.373-388, 2010. Disponível em: (<http://www.periodicos.usp.br/eav/article/view/10531>). Acesso em: 03 de out de 2016.

TINHORAO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7ª Edição, São Paulo: Editora 34, 2013.

SÃO JOSÉ, Ana Maria. **Samba de gafeira**: corpos em contato na cena social carioca. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança Universidade Federal da Bahia, 2005.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 2002.

VIEIRA, Marcílio de Souza. Panorama da dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. In: **Revista de C. Humanas**, Viçosa, v. 14, n. 1, pp. 130-141, jan. / jun, 2014. Disponível em: (<http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/vol14/artigo11vol14-1.pdf>). Acesso em: 03 de out de 2016.