



A CANÇÃO CARNAVALESCA E O  
DESENVOLVIMENTO SOCIOCULTURAL DA MÚSICA  
POPULAR NO RIO DE JANEIRO:  
DO BATUQUE NEGRO ÀS ESCOLAS DE SAMBA

THE CARNAVALESQUE SONG AND THE  
SOCIOCULTURAL DEVELOPMENT OF  
POPULAR MUSIC IN RIO DE JANEIRO:  
FROM BLACK BATUQUE TO THE SAMBA SCHOOLS

Victor de Santana Gonçalves<sup>1</sup>

Tiago José Freitas Batista<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bacharel em Flauta pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
E-mail: victor\_santanna@ymail.com

<sup>2</sup> Doutorando em Linguística pela UFRJ. E-mail: tiagofreitas.professor@gmail.com.





## RESUMO

Este ensaio empreende uma análise dos processos etnomusicológicos da canção carnavalesca ao longo do desenvolvimento sociocultural da música popular na cidade do Rio de Janeiro. Para isto, traço uma breve “transversal musical”, ligando elementos dos seguintes movimentos: o batuque negro do Lundu, ritmo desenvolvido em meados do século XVIII, o Choro, um importante movimento musical desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX, o Samba no terreiro de Tia Ciata e o desenvolvimento do estilo “Samba-Enredo” das escolas de samba a partir da segunda metade do século XX. Entende-se por etnomusicologia o estudo da música em seu contexto histórico-cultural. Assim sendo, com aporte teórico de trabalhos de autores como Marcos Napolitano, Vanda Bellard Freire, Bruno Kiefer e Paulo Henrique Loureiro de Sá este ensaio pretende conectar diferentes momentos do discurso musical da canção carnavalesca e sua contribuição para a formação identitária da cidade do Rio de Janeiro.

## PALAVRAS-CHAVE

Carnaval; Discurso musical; Etnomusicologia; Canção carnavalesca

## ABSTRACT

This essay shows an analysis of the ethnomusicological processes of the carnivalesque song throughout the socio-cultural development of popular music in the city of Rio de Janeiro. To this end, I trace a brief “transversal musical”, linking elements of the following movements: the black batuque of the Lundu, rhythm developed in the middle of the 18th century, the





Samba and its ramifications in the terreiro of Tia Ciata and the development of the “Samba-Enredo” style of the Samba Schools from the second half of the 20th century. Ethnomusicology is known as the study of music in its historical-cultural context. Therefore, with theoretical support from works by authors such as Marcos Napolitano, Vanda Bellard Freire, Bruno Kiefer e Paulo Henrique Loureiro de Sá, this essay intends to connect different moments of the musical discourse of the carnivalesque song and its contribution to the identity of the city from Rio de Janeiro.

## **KEYWORDS**

Carnival; Musical speech; Ethnomusicology; Carnavalesque song

## **INTRODUÇÃO**

Ao longo dos anos, a música se consolidou como um importante instrumento reflexivo da sociedade em que vivemos. Assim como outros movimentos no campo das artes – pintura e literatura, por exemplo – a música pode servir para nortear a produção cultural de uma sociedade e ajudar a identificar períodos da civilização. O barroco de Bach e o classicismo de Mozart são exemplificações claras que, exímios compositores da mesma arte, possuem significativas diferenças nas respectivas abordagens musicais em seus repertórios.

À prática musical, foram agregados valores identitários que podem contribuir na construção da sociedade moderna. Por ser uma forma de expressão cultural de fácil assimilação e reconhecimento, a música se tornou também uma arma poderosa para a construção – e até mesmo quebras – de valores sociais. Além de seu significado afetivo, seu poder sensorial e suas





especificações técnicas no âmbito composicional, a música é um elemento essencial da sociedade, formadora de importantes pilares da nossa civilização.

A musicalidade brasileira é oriunda dos mais diversos intercâmbios culturais que permeiam a nossa história como nação e é importante destacar a grande troca cultural existente nessa formação. Os movimentos de música urbana foram e são de extrema importância para a construção do legado cultural nacional e, conhecer e analisar a estrutura de suas origens se torna uma reflexão necessária.

Movimentos como o carnaval de rua e o desfile carnavalesco – nos moldes que conhecemos hoje em dia, com direito a samba-enredo, carro abre alas e bateria – foram desenvolvidos, dentre diversos outros fatores, graças a evolução da história da música que permitiu a criação de uma identidade sonora carnavalesca possivelmente só encontrada aqui no Brasil.

Segundo Merriam (Apud Freire 2010, 2. ed. ver. e ampl., p. 30) “A música é um comportamento humano e parte funcional da cultura humana, sendo integrante de sua totalidade e refletindo a organização da sociedade em que se insere.” Para isso, Merriam buscou universalizar o significado musical de diversas sociedades e listou as funções sociais da música em categorias como função de expressão emocional, função de prazer estético, função de divertimento, função de comunicação e etc.

Este ensaio não possui a pretensão de identificar e definir categoricamente as raízes e funções do desenvolvimento de movimentos musicais como o Samba, Choro, Lundu e outros ritmos que serão citados ao longo do texto e sim, através de uma transversal do tempo, destacar as contribuições mais frutíferas dos respectivos movimentos para a nossa sociedade e assim traçar um panorama do impacto sociocultural observado através da história da música.





## 1. O BATUQUE NEGRO: DO LUNDU AO CHORO

Entre musicólogos e pesquisadores há um consenso na complexidade de encontrar o momento específico e identificar a origem exata de processos musicais existentes na música popular brasileira especialmente do século XVIII. Ora pela escassez de documentos, partituras e registros comprobatórios de tais estilos, ora pela pluralidade na interpretação de uma origem geográfica exata.

Oriundo diretamente do batuque dos negros – entende-se batuque negro aqui como “todos os ritmos produzidos a base de percussão.” (TINHORÃO, 1975, p. 129) – a importância do Lundu não se restringe somente à prática musical, mas também na contribuição de sua complexa inserção histórico-social nos panoramas daquela época, em que o gênero transitava tanto nas camadas altas como nas menos favorecidas da sociedade. Além do termo mais conhecido, existem registros de outras denominações do Lundu: “Londu”, “Landu”, “Landum” e “Lundum”. Porém, mais do que nomenclaturas e especificações de datas acerca da origem musical de tal estilo, o mais importante aqui é destacar como manifestações de cunho popular como o Lundu contribuíram para a fundamentação da música popular brasileira.

Além do Lundu, a predominância percussiva nas danças afro-brasileiros que eram desenvolvidas naquela época levou à uma generalização – provavelmente colonizadora e reducionista – da palavra Batuque. Uma das principais diferenças entre esse Batuque e o Lundu foi descrita por Johann Moritz Rugendas (1802-1858)

A dança habitual do negro é o “batuque”. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz





estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão. Outra dança negra muito conhecida é o “lundu”, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o “fandango”, ou o “bolero” dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança. Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos (Apud Castagna, 2013, p. 12)

O estudo de influências africanas no desenvolvimento da música popular brasileira tem sido alvo de pesquisas dentro do contexto histórico de nossa formação como nação. A conexão entre povos africanos e a troca cultural estabelecida tem se mostrado uma peça fundamental para entendermos o legado de nossa música.

Musicólogos brasileiros têm discutido a forma da música, danças e instrumentos tradicionais brasileiros desenvolvidos sob influência africana. A maioria desses estudos apresentam uma visão geral da música brasileira folclórica, baseadas na análise do ritmo, melodia, harmonia, forma, e instrumentação, especialmente comparando a música popular brasileira com a música africana, como a dos negros Bantus de Angola/Zaire. Nessa linha de estudo, aparecem tanto as discussões sobre o Tango ou Choro brasileiro como gênero desenvolvido a partir da dança afro-brasileira Lundu, quanto as análises sobre as mais antigas canções brasileiras, as modinhas. (Cançado, 2000 p. 6)

Dentro das questões musicais do Lundu, a maior contribuição do gênero se estabelece em sua unidade rítmica. Por ser uma dança percussiva com a utilização de compassos bem marcados, o Lundu e as danças denominadas como Batuque foram de forte contribuição no desenvolvimento da música popular dos séculos seguintes. A síncope – elemento musical – é a herança mais significativa do Lundu para a música popular. Sua realização se dá basicamente pela interrupção da regularidade do tempo musical com o





deslocamento de parte do tempo fraco para o tempo forte, criando uma acentuação rítmica inesperada. Em outras palavras, ao esperarmos um ritmo “natural” na execução de um compasso de uma música, a figura da síncope transmite novos contornos na frase musical, criando uma alteração de expectativa por parte do ouvinte.

Podemos destacar uma célula muito característica e utilizada até os dias de hoje em notações de partituras de música popular como o Samba. Se trata da célula “semicolcheia, colcheia, semicolcheia”, um ritmo sincopado que pode ser encontrado em diversas composições da música popular:

Figura 1. Transcrição da célula rítmica “semicolcheia, colcheia, semicolcheia”



Figura 2. *Odeon*, tango brasileiro de Ernesto Nazareth (1863-1934), uma exemplificação musical da célula rítmica da Figura 1. Podemos ver a sucessiva utilização do compositor de células sincopadas na obra.





Figura 3. *A Flor e o Espinho*, samba composto por Nelson Cavaquinho (1911-1986). A famosa frase inicial deste emblemático samba é composta exclusivamente em síncope com a utilização de ligaduras.



Figura 4. *Aquarela Brasileira*, samba-enredo de 1964 do G.R.E.S Império Serrano composto por Silas de Oliveira (1916-1972). Repare a utilização do deslocamento nas células rítmicas dos compassos.



Há outro fator presente no Batuque que serviu para o desenvolvimento de ritmos posteriores: a tradição oral, uma herança africana já destacada por diversos autores. Essa tradição se faz presente também na música, uma vez que os cânticos e a maneira interpretativa do Batuque são fatores determinantes na execução desses gêneros. Na linguagem musical, essa tradição oral pode ser estabelecida com o nome de *rubato* – ou *temporubato* – que é um recurso de expressividade na hora da execução da música, permitindo maior flexibilidade na escolha rítmica dentro de uma frase escrita na partitura.

O efeito criado é a concessão de uma maior destreza na alteração de valores escritos e os que são executados de fato pelo intérprete. Tal







característica pode ser facilmente encontrada no Choro – um importante movimento musical desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX – e confere à execução musical quase que um ar de improvisação dando ao intérprete uma maior liberdade no uso de acentuações rítmicas e uma fraseologia musical mais natural. Sua indicação se estabelece pela grafia – em trecho específico da música – da palavra *rubato*, conforme imagem a seguir:

Figura 5. *Choro Negro* de Paulinho da Viola e Fernando Costa com indicação de *temporubato* na partitura. É interessante observar como um recurso utilizado frequentemente no Romantismo europeu por compositores como Frédéric Chopin (1810-1849) e Franz Schubert (1797-1828) pode ter uma relação tão próxima com a tradição oral africana.



Todo esse panorama histórico-musical nos leva a representativa contribuição de gêneros posteriores ao Lundu como o Maxixe e o Choro. Ao estudar o Choro, podemos observar as diversas nuances do impacto social desse gênero na sociedade carioca daquela época. Fatos como a execução da música “Gaúcho – O Corta Jaca” de autoria de Chiquinha Gonzaga e executada ao violão pela então primeira dama Nair de Teffé dentro do Palácio do Catete – sede do governo na época – contribuem para a constatação da





música como um elemento transgressor que tem a capacidade de redefinir os rumos sociais e éticos de uma sociedade.

Para isto, não foi preciso entoar um simples acorde: a imagem de uma mulher segurando um instrumento musical como o violão já era inadmissível. Executar uma dança “imprópria” e provocante como o maxixe de Chiquinha Gonzaga, tida por muitos intelectuais como “sensual demais”, era quase um ato de protesto. O maxixe de Chiquinha Gonzaga adentrava no nobre Palácio do governo para ficar marcado na história.

## **2. DO SAMBA DE TIA CIATAO SAMBA-ENREDO DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ**

Um marco importante para o desenvolvimento de manifestações culturais urbanas – incluindo o carnaval – a Praça Onze surgiu em 1808, durante a chegada de D. João VI ao Brasil. Com a mudança da Família Real Portuguesa para a Quinta da Boa Vista em 1810, foi criada a “Cidade Nova”, que ia do Campo de Santana até São Cristóvão. Nesta mesma ocasião, o rei criou uma praça onde começava o Mangue de São Diogo: o Largo do Rocio Pequeno. Depois de significativas mudanças estruturais, o “Rocio” mudou seu nome para Praça Onze, uma alusão a vitória brasileira na Batalha do Riachuelo. Com a abolição do sistema escravagista em 1888, nessa época a Praça Onze já era um grande reduto negro com escravos libertos que se instalaram em residências que foram denominadas de cortiços.

A grande reviravolta da Praça Onze ocorreria anos depois, com a chegada de uma personagem de extrema importância para a história do carnaval: Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (1854-1924). Conhecida na história do Carnaval e há muito cultuada entre os sambistas por ser a





grande matriarca das primeiras rodas de samba, a casa da *ialorixá* foi fundamental para a história do samba, uma vez que, o sobrado de número 117 na Visconde de Itaúna era frequentado por artistas, e foi um dos locais responsáveis pelo florescimento do gênero e suas ramificações.

Conhecida como Pequena África, a região da Praça Onze passou também a ser um bom destino para imigrantes e foi tomada por um intenso fluxo migratório de judeus, italianos e espanhóis, portugueses e nativos cariocas que ajudaram a consolidar a história da sociedade do Rio de Janeiro através do estímulo e a intensa troca cultural. Por ser um berço naturalmente cosmopolita, a região consolidou o surgimento de canções carnavalescas como a marcha-rancho, o samba, a marchinha, a batucada e o samba-enredo ainda possuindo forte atividade carnavalesca com a fundação de agremiações, ranchos e sociedades carnavalescas e posteriormente a institucionalização das primeiras escolas de samba em 1933 através da caneta do prefeito da cidade, Pedro Ernesto.

Neste território predominantemente povoado por homens – instrumentistas, compositores e intérpretes – o desenvolvimento cultural na casa de Tia Ciata nos faz repensar sobre a importância da figura matriarcal dentro da estrutura do desenvolvimento do samba que, vai além da simples organização do local onde a música era produzida. Uma faceta menos reconhecida de Tia Ciata vem à tona com relatos de que além de organizadora dos encontros e mantenedora do terreiro, a tia baiana era musicista e exímia violonista.

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi Tia Ciata, mulher também turuna na música, dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil





com nome de outros compositores negros era dela apropriações mais ou menos descaradas (ANDRADE, 2006, p. 150)

O desenvolvimento cultural estabelecido nos terreiros das tias baianas foi de grande importância para o nascimento do samba e do carnaval. A contribuição de elementos musicais dos terreiros das religiões de matriz africana que aqui se estabeleceram no século XIX agregaram significativas importâncias para a manutenção da identidade afro-brasileira existente no carnaval.

Em Mangueira não havia samba. Quem primeiro subiu o morro foi o candomblé. Estes rituais chegaram ao Rio trazidos por negros afro-baianos que migraram para a cidade a partir da segunda metade do século XIX. Localizados inicialmente no Centro, os terreiros das tias baianas, mães de santo e mães do samba, foram se espalhando pela cidade, subindo os morros, buscando brechas. Na época, samba e candomblé eram proibidos, caso de polícia. O samba começou a soar em Mangueira quando os primeiros terreiros se instalaram por lá. Cartola, por exemplo, era cambono – ajudante dos médiuns – e frequentador da macumba. O surgimento das escolas de samba é ligado a este movimento e as primeiras baterias tinham ogãs entre os seus componentes. Cada escola acabou influenciada pela rítmica de louvação a um Orixá. A bateria da Mangueira guardou como fundamento o toque característico do ilu de Oyá-Iansã. (BETHÂNIA, Maria. Mangueira, a Menina dos Meus Olhos, 2019 apud FEVEREIROS. Direção de Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Debê Produções, 2017 [43 min])

Musicalmente, a estrutura de uma bateria de escola de samba é feita quase que exclusivamente por instrumentos de percussão. Tamborins, ganzás, surdos, repiques, chocalhos e bumbos compõem a essência rítmica de uma agremiação de samba que, juntamente com instrumentos harmônicos do grupo das cordas – violão e cavaquinho – e o canto da comunidade e do intérprete, remontam a estrutura do estilo característico da dança e da música africana. Ainda é possível observar estruturas semelhantes na





organização composicional do samba-enredo como conhecemos hoje em dia, como Oneyda Alvarenga (1960) afirma:

A estrofe solista improvisada acompanhada de refrão coral fixo, e a disposição coro-solo são características estruturas de origem africana e correntes na música afro-brasileira. Tanto elas quanto a coreografia revelam no samba urbano dos morros do Rio de Janeiro a permanência de afinidades básicas com o samba rural brasileiro (1960, p. 294 apud LOPES, 1992, p. 25)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No recorte abordado ao longo deste ensaio, o estilo musical do batuque negro do século XVIII se mostrou uma considerável influência para a construção da música popular brasileira ao longo dos anos. Além disso, podemos notar que, a evolução cronológica do Samba está intimamente ligada à herança cultural trazida pelos negros desde a época da colonização.

Todavia, é importante destacar que, apesar da presença negra nas raízes do que podemos chamar de música afro-brasileira, esse processo identitário foi impactado por diversas repressões ao povo negro. Ao longo do desenvolvimento do Samba – e os diversos gêneros já citados no texto – importantes processos sociais e raciais foram tratados com desdém, mesmo com a notável presença negra no gênero. Há ainda, entre alguns autores, a necessidade de uma “glamourização” nacionalista acerca do assunto e esse cunho identitário deve ser exemplificado de maneira cautelosa, uma vez que, dentro desse processo buscou-se, por parte da imprensa, da polícia militar e de autoridades do governo, um embranquecimento dos fatos. Diversos acontecimentos da Primeira República contribuíram para a higienização e





embranquecimento da nossa sociedade e conseqüentemente dos processos socioculturais existentes naquela época – como o desenvolvimento do Samba.

Por exemplo, a perseguição que os primeiros sambistas passaram dentro dos terreiros das mães baianas onde, a música era considerada imprópria e chegou a ser marginalizada – as rodas de samba eram denunciadas – mostra a preocupação de se retirar qualquer resquício de africanidade presente numa música que viria a ser considerada símbolo máximo da nação. Podemos observar aspectos semelhantes no desenvolvimento de estilos de música urbana oriundo de camadas periféricas. Um correlativo atual dessa problemática pode ser visto no Funk, onde, um ritmo das favelas do Rio de Janeiro é marginalizado e perseguido até os dias de hoje.

Positivamente, destacamos a importância do registro musical nos processos de identificação das influências socioculturais de uma manifestação cultural. Com o advento da gravação eletrônica, a etnografia da música brasileira ganhou um considerável conteúdo historiográfico que nos possibilita identificar e fazer uma ponte entre todas as ascendências presentes na história da nossa música. O registro de partituras também se prova uma importante ferramenta para essa identificação.

## REFERÊNCIAS

BETHÂNIA, Maria; DEBELLIAN, Marcio. **FEVEREIROS**. Rio de Janeiro: Debê Produções, (43 min.), 2017

CANÇADO, Tania Mara Lopes. **O Fator Atrasado na Música Brasileira: evolução, características e interpretação**. Per Musl. Belo Horizonte, v.2, 2000. p. 5-14





CAVAQUINHO, Nelson. **A Flor e o Espinho**. 1957. 1 partitura. Disponível em <<https://www.superpartituras.com.br/nelson-cavaquinho/a-flor-e-o-espinho>>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música** – 2. Ed. Ver. e ampl. – Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010 302 p.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. “**Pelo Telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá**”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. *Revista Acadêmica de Música* – n. 28, 156 p., jul. – dez., 2013

HERMETO, Miriam. **Música Popular Brasileira uma tradição sincopada**. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, nº 2, p. 207-212. Jul/dez 2008

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**. Porto Alegre: Movimento/ UFRGS, 1977

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. São Paulo. *Revista Brasileira de História*. 20 (39): 167-189, 2000

NAZARETH, Ernesto. **Odeon**. Edição: Luciana Requião e Monica Leme – Revisão: Alexandre Dias, 1910. 1 partitura

OLIVEIRA, Silas de. **Aquarela Brasileira**. 1964. 1 partitura. Disponível em <<https://www.superpartituras.com.br/silas-de-oliveira/aquarela-brasileira-v-5>>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

SÁ. Paulo Henrique Loureiro de. **Música no Rio de Janeiro Setecentista: a Modinha, o Lundu e a invenção do Choro**. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*, a.26 – n. 26 – p. 1-14 – 2019





TINHORÃO, José R. **Os sons dos negros no Brasil** – *Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

VIOLA, Paulinho da; COSTA, Fernando. **Choro Negro**. 1972. 1 partitura. Disponível em <<https://www.superpartituras.com.br/paulinho-da-viola/choro-negro-v-2>> Acesso em: 20 de setembro de 2020.

