

O CONATUS DO SAMBA

Alex Leite *
Diana Calasans **

DOI: <https://doi.org/10.52521/conatus.v16i27.13529>

Desde a antiguidade, já é possível detectar uma curiosa associação entre música, dança e suspensão do trabalho duro. Platão¹, por exemplo, defende, inclusive, que a parada do labor pesado foi um tempo instituído pelos deuses, com o objetivo de recompor a vida cotidiana pela alegria compartilhada da música e da dança. De fato, para ele, a instituição do tempo festivo pelos deuses serviu para dois propósitos: primeiro, para a honra dos próprios deuses e, segundo, para que a vida não se tornasse submissa ao trabalho pesado. Dois propósitos que seriam muito bem atendidos, na medida em que cada um recebe dos deuses a percepção do ritmo e da harmonia. Dois presentes divinos a serem cultivados no júbilo da vida em comum, cujo coro² musical seria a expressão maior.

Amúsica e a dança, além de se apresentarem como uma experiência capaz de aliviar a dor relacionada ao trabalho duro, também se tornou uma prática comum³ de alegria e uma forma de congregação. E, como uma forma de congregação, recria uma espécie de ordem divina entre os humanos, o que possibilita um contato mais íntimo do humano com um tipo de alegria compartilhada. Nessa mesma linha, o samba, símbolo da cultura brasileira, guarda profunda relação com a religiosidade africana, com seus “toques” ou “pontos” puxados através dos sons dos atabaques que refletem os próprios

ritmos de cerimônias religiosas do candomblé e da umbanda. Ritmo este que propicia o contato do chamado sambador⁴ com o que é divino, que se manifesta na alegria do ritmo da música e da dança.

Nesse contexto, o samba de roda⁵, típico do recôncavo baiano, recria a própria roda do candomblé, ao presentificar uma experiência própria para o corpo, visto que o transforma em um meio estratégico para a preservação de um modo de ser individual e coletivo. A música e a dança não se restringem apenas à esfera da experiência mística, uma vez que, desde sua origem, já no próprio ambiente do trabalho escravo, funcionava como uma maneira de reestabelecer um vínculo afirmativo e estratégico⁶ consigo mesmo e com o outro. Assim, embora a hostilidade do ambiente favorecesse a redução da potência de viver, a roda de samba recuperava a força de existir, mesmo perante o terrível obstáculo imposto pela escravidão.

A roda de samba sempre foi um convite ao repouso do trabalho árduo. Mesmo sendo interpretado pelo colonizador como uma “vadiagem”⁷. Na verdade, tratava-se de um

4 Sambador e sambadeira são as denominações dos integrantes da roda, sendo expressões típicas da cultura popular da Bahia, diferenciando-se do restante do país, no qual o termo utilizado é sambista.

5 Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, *Dicionário da História Social do Samba*, 9.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022, p. 263: “Forma ancestral da dança do samba, da qual a forma posterior, urbanizada, guardou os passos fundamentais, distintivos da coreografia”. O estilo surgiu na Bahia, no século XVII, e recebe esse nome pois os músicos formam uma roda e uma pessoa de cada vez dança dentro dela.

6 Laurent Bove, *La stratégie du conatus – affirmation et résistance chez Spinoza*, Paris: Vrin, 1996, p. 12: “L’expérience de l’obstacle et de la limite est l’expérience première – et continuee – de toute existence”.

7 A imagem de que o festivo estava associado à “vadiagem” acompanhou a mentalidade colonizadora até mesmo após a abolição. Basta lembrar que a chamada “Lei de Vadiagem” foi aprovada e sancionada em 1890, dois anos depois da abolição.

* Professor de Filosofia da Universidade do Estado da Bahia - UNEB – DEDC I – Salvador-BA. Corresponsável pelo grupo de pesquisa Eros-Filosofia da UNEB e membro do GT Benedictus de Spinoza, ligado à ANPOF.

** Graduada em Direito pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, especialista em Direito do Trabalho e graduanda em Filosofia pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB. Membro do grupo de pesquisa Eros-Filosofia da UNEB.

1 Platão, *As Leis*, Livro II, 654a, trad. Edson Bini, São Paulo: EDIPRO, 1999, p. 104.

2 O próprio termo coro está associado a uma alegria compartilhada.

3 Spinoza, E4P45S: *communi praxi*.

direito dado a si mesmo, tanto como recusa à animalização do corpo quanto como uma opção existencial, na qual o corpo martirizado se reconhecia em ato de celebração ao desfrutar a própria existência mediante uma alegria compartilhada. Portanto, é por uma dupla função que se recriava o espaço de uma roda de samba: intervalo estratégico em relação ao trabalho penoso e reconfigurações de laços sociais entre os que almejavam o direito à dignidade.

Sem dúvida que se tratava da instituição do tempo festivo em um espaço a ser reconfigurado. Diga-se: tempo este que quebrava o compasso da árdua rotina, a qual os corpos estavam submetidos. Assim, ao instituírem a pausa pelo samba, outra sociabilidade entrava em cena. Se o trabalho árduo e vigiado servia para a própria negação da vida humana, com o acontecimento da música e da dança na senzala, a humanidade do corpo negro era reconstituída. E essa reconstituição de si mesmo por meio da invenção festiva, tanto recompunha os laços sociais adequados à vida humana, quanto refaziam o vínculo com o divino, vínculo este associado sempre à experiência da alegria⁸.

Portanto, o samba ao quebrar a sequência que desumanizava de forma sistemática o corpo negro, impunha em ato o que não poderia ser retirado sem resistência: o direito a uma vida humana. A recusa de ser um mero instrumento do outro, do colonizador, sempre fez parte do plano de emancipação da minoria escravizada. Por isso, até mesmo durante o tempo do labor diário, as trocas cantadas em versos estavam presentes em forma de perguntas e respostas, que também parodiavam os acontecimentos da vida cotidiana⁹.

Assim, no próprio ritmo da vida, introduzia-se outro tempo e a improvisação necessária à redução do impacto do labor escravo. Do som do

facão, ao cortar a cana, um ritmo musical próprio emergia. Na verdade, o corpo recusava-se a servir de mero esforço mecânico para o aumento da riqueza senhorial. É esta recusa mesclada à afirmação de um ritmo, que transportava o corpo para além da condição de objeto do senhor. Uma evidência de que a liberdade não podia ser retirada sem resistência¹⁰. Nesse sentido, na recusa de ser um instrumento laboral do senhor, já estava presente também a troca cantada de versos que operava como uma “fuga” do próprio espaço de opressão.

Com isso, a dimensão memorial da música proporcionava o retorno a toda a realidade arrancada, funcionando como um refúgio e recriação de um espaço propenso ao “perseverar na existência”¹¹. Ao mesmo tempo, o canto trazia consigo algo que remetia à própria afirmação da vida, ao manter as pessoas negras unidas no mesmo ritmo e objetivo. Simultaneamente, o processo acústico, ao demandar um mínimo de ordem, exigia que o corpo vibrasse de acordo com a entonação e, com isso, exigia também novas posturas, sendo que tal processo gerava, por si só, um novo posicionamento no tempo e no espaço, já que o exercício do canto expunha a própria voz interior ao espaço externo. Ou melhor, o canto recriava a linguagem do corpo que precisava respirar de acordo com seus acordes e em sintonia simbólica com os participantes da roda.

O ritmo do samba é o da pulsação do coração articulado ao que acontece no espaço. Trata-se de uma musicalidade capaz de conjugar diversidades sonoras em uma cadência que não exclui o imprevisto ou mesmo o improvisado. Como o dentro e o fora se articulam pelo ritmo,

10 De acordo com a *E3P5*: “À medida que uma coisa pode destruir uma outra, elas são de natureza contrárias, isto é, elas não podem estar no mesmo sujeito”. É por isso que a relação implica um modo de resistência uma vez que os sujeitos envolvidos não formam um “acordo entre si”, como bem esclarece a demonstração de Spinoza.

11 Na *E3P6*, Spinoza afirma: “Cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser”. O problema é que o perseverar acontece em uma circunstância permeada de obstáculos, como bem pontua Laurent Bove. Claro que, ao “estar em si”, cada ser “se opõe a tudo que possa retirar sua existência”, conforme a *demonstração*. O esforço é, portanto, afirmação inicial da própria existência e oposição ao que possa destruí-la. Na prática comum do samba, essas duas dimensões do *conatus* aparecem articuladas uma vez que a posição afirmativa da alegria advinda do tempo festivo é também uma resposta ao poder senhorial que pretendia subjugar os escravos.

8 A associação entre a alegria e o divino é o que marca de modo especial o escólio da *E4P45*: “quanto maior é a alegria de que somos afetados, tanto maior é a perfeição a que passamos, isto é, tanto mais necessariamente participamos da natureza divina”.

9 Marta Abreu, *Canções escravas*, em *Dicionário da Escravidão e Liberdade*. Orgs: Lilia M. Schwarcz e Flávio Gomes, São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 130. O jogo de perguntas e respostas nos versos cantados também expressa com o humor mesmo um acontecimento opressor. Podemos observar ainda esse toque de humor, por exemplo, no samba chula do recôncavo baiano.

as acentuações melódicas integram-se ao corpo da música de modo que entre o vazio de uma nota para outra, pode ser inserida a palma como elemento rítmico integrante. O samba conjuga o diverso em uma unidade sonora inclusiva¹².

Diferente de um estilo de música que convoca apenas à audição passiva, o samba convida quem escuta ao gesto primário de bater. Quem escuta sente que pode tanto cantar em coro improvisado, quanto ensaiar uns passos, mesmo sem a sincronia de quem já participa a mais tempo. Logo, o ritmo convidativo do samba evoca sempre uma espécie de coparticipação, que depende do modo como quem sente o convite se aproxima.

O estilo do samba é inclusivo, por decorrer de um afeto convidativo. Quando visto pelos seus elementos rítmicos e pela dança, de imediato percebemos que se trata de uma celebração compartilhada. O que se compartilha é a “potência de perseverar na existência” como um ser não assujeitado ao imperativo do trabalho escravo. Um não assujeitamento que também aparece na forma de incorporar a música.

Assim, distinta da música apreciada na *casa grande*, que envolvia apenas a escuta sem permitir qualquer variação ou improviso, o samba ousava reunir o dissonante. Por isso, no Brasil, um fenômeno particular ocorreu: a música da senzala incorporou os acordes eruditos em uma nova forma de ser tocada através do chorinho, que se mistura com o samba, em um sambachoro¹³. Nesse caso, a conjugação de elementos

sonoros diferente¹⁴ permitiu a criação de uma harmonia, que convidava o corpo a participar como um integrante essencial do encontro. A música, a dança e as palmas formavam um só corpo: o corpo do samba.

O fato é que, por ser uma experiência do corpo, o samba foi, e continua sendo, uma forma ampla de relacionamento, tanto com o divino como entre os seus pares, que criam diversas maneiras de preservação do direito ao bem viver em comum. Direito este intimamente ligado aos lugares¹⁵ em que o dançar, o cantar e o festejar acontecem, simultaneamente, como uma expressão de liberdade circunscrita ao tempo e ao espaço.

Três pontos são essenciais para o acontecimento do samba: a quebra do tempo do trabalho árduo e escravizante, a reviravolta do corpo ao se apropriar de si mesmo enquanto potência rítmica e a reconfiguração espacial¹⁶ ao expressar o festivo. Esses três elementos devem ser vistos como dissonantes em relação ao modo como a colonização determinava a maneira do negro habitar o lugar.

Na música a marcação do tempo garante a regularidade melódica. A percepção de que pode haver um entretempo equivale a inserção intuitiva de uma nova acentuação sonora. Portanto, a quebra do tempo árduo decorre de uma lógica do corpo ao descontinuar a sequência do trabalho que o escraviza. A inserção do entretempo é um ato de liberdade.

Entretanto, para quem primava por uma regularidade funcional, sem dúvida que a quebra do tempo só poderia soar como erro ou dissonante¹⁷. Mas o samba introduziu no Brasil

12 Muniz Sodré, *Samba, o dono do Corpo*, 2. ed, Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 25: “A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro atacava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso”. Assim, observamos aqui um uso da síncopa, tendo em vista sua peculiar reconfiguração a partir do ambiente original do samba. Como a síncopa se caracteriza pela execução do som em um tempo fraco que se prolonga até encontrar o próximo tempo forte, podia acontecer nos intervalos palmas ou batuques que se incorporavam ao ritmo. É nesse sentido que o samba se tornou um ritmo inclusivo. Pois, ali onde a escuta colonizada via erro ou grosseria, havia uma comunicação rítmica.

13 Samba-choro é um subgênero musical, que se popularizou no Brasil na década de 30, sendo o resultado da fusão rítmica do samba com o choro, ambos gêneros musicais genuinamente brasileiros.

14 Roberto Mendes e Waldomiro Júnior, *Chula – Comportamento Traduzido em Canção* (A música raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade brasileira), 1.ed, Salvador: Fundação ADM, 2008, p. 32: “Nas mãos de africano, mesmo que árabe, a viola portuguesa jamais poderia criar uma outra música, que não fosse genuinamente africana”. Logo, destaca-se aqui o processo de incorporação da cultura branca-europeia pelo escravo-africano como um movimento próprio, uma vez que a emocionalidade comum do povo africano também se refletia na sua música e na escolha de outros tons, de suas variações que criavam uma estética musical.

15 A reconfiguração do lugar mediante a prática do samba é fundamental para a compreensão de que o *conatus* é uma potência remodeladora do espaço. Não se trata de uma idealização do lugar para que aconteça no futuro o encontro festivo, é já, desde sempre, a inserção de elementos simbólicos que reterritorializam o próprio lugar negado.

16 Muniz Sodré, *idem*, p. 18.

17 *Ibidem*, p. 12.

colonial o desconcerto necessário a um novo ritmo músico-laboral. A dupla descontinuidade causada pelo samba – na música e no trabalho – permitiu ao corpo o reencontro do que o recompõe a partir de relações sustentadas pelo *princípio da alegria*¹⁸.

Logo, para dar a si mesmo esse outro tempo foi necessário de fato a reconfiguração espacial, uma vez que a política colonial sempre primou pela desapropriação do corpo negro. No entanto, mesmo em condições adversas uma ambiência sonora e festiva conseguia se impor como um compromisso contínuo de emancipação.

Nesse contexto, a roda de samba¹⁹ possuía o condão de reconfigurar o espaço, pois o mesmo lugar que antes servia de martírio, com o samba, transformava-se em um encontro capaz de inserir elementos simbólicos afirmativos de outro modo de viver. Aliás, a sabedoria do sambador residia, justamente, na alegria personificada na roda de samba. E nessa senda, a roda trazia todos os elementos da celebração: o canto, a dança, o encontro de corpos que interagem, trazendo novas possibilidades de existência, tornando-se afeitos à alegria de viver ao “expulsar” de cada integrante da roda o fantasma do corpo humilhado, produzido pela relação de subalternidade com o senhor.

A roda de samba propiciava uma mudança no espaço através do movimento do corpo, pois, por esta via, resgatava-se a celebração de estar vivo. A roda atualizava, assim, um convite à vida, ao encontro de gestos, ao ritmo compassado, ao contato entre a música e o corpo, à própria simultaneidade entre o corpo e a mente, agora, conectados ao divino através de uma experiência cultural e festiva.

18 Esse princípio ou modo de vida é comum tanto à filosofia de Spinoza quanto à própria prática do samba. Trata-se de uma orientação existencial que impede a melancolia de se apossar do nosso ser como uma tristeza devastadora. Cf. E4P45S.

19 Edison Carneiro, *A sabedoria popular*, 3.ed, São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 53: “A roda de samba sob uma aparência angelical, de simples diversão de escravos, floresceu nos campos, nas fazendas, nos lugarejos do interior. Um grupo de negros se reunia, formando roda, tendo apenas como orquestra um prato de cozinha, um ganzá ou reco-reco, às vezes uma viola, um bombo ou um pandeiro. Um deles solava, os demais respondiam em coro. E um dos componentes do grupo dançava no meio do círculo, mal levantando os pés do chão, volteando sobre si mesmo, requebrando o corpo... Todos tinham a sua vez de dançar: o dançarino, com uma umbigada, dava o seu lugar a outro”.

De fato, somente um modo de vida já dotado de alegria possuía o discernimento de reconhecer e absorver traços culturais do senhor, uma vez que não negava a beleza de uma outra cultura – mesmo sendo derivada de quem lhe impunha humilhação. Ao contrário, reconhecia essa beleza e a incorporava em seus festejos, extraindo do encontro com a outra cultura o que nela havia de afirmação da vida em comum. Com a apropriação²⁰, inclusive, da língua portuguesa e da harmonia melódica de instrumentos como o pandeiro e a viola.

Por outro lado, a cultura colonizadora, ligada à instrumentalização do outro, negava, diminuía e tentava aniquilar os traços da cultura africana, revelando a incapacidade de lidar com a musicalidade do samba. Assim, na medida em que o samba também incorporava elementos musicais europeus, a diferença entre as duas culturas apresentava-se a partir da repulsa de uma em incorporar os elementos da outra e da capacidade da outra em absorver²¹ novos elementos culturais.

Na verdade, o colonizador queria um corpo servil, desprovido de outros desejos que pudessem afastar o protagonismo da cultura europeia. No entanto, o *conatus* do samba encontrava meios capazes de se afirmar como uma potência cultural inclusiva. Uma capacidade que, às vezes, é ainda interpretada como um sinal de “subserviência”²², mas que sempre foi uma verdadeira tática de permanência histórica e de direito ao lugar onde se encontrava.

20 Essa capacidade de apropriação mostra que a relação com um universo simbólico diferente não é necessariamente de exclusão, nem de submissão, e sim, de uma sábia intuição quanto aos elementos componíveis presentes em culturas musicais distintas. Essa intuição musical, ao reunir diversidades sonoras em uma forma de expressão generalizada com o nome de samba, decorre da própria plasticidade vital do *conatus*. Portanto, trata-se de realinhar com a arte o que é comum entre os povos, isto é, o direito de viver sem estar subjugado ao outro.

21 Essa capacidade de absorção não deixa de ter o seu aspecto tático-emancipatório.

22 Lira Neto, *Uma história do samba: volume 1 (As origens)*, 1ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 24: “Ora entendida como um signo de resistência, ora percebida como um universo cultural submetido a um processo de crescente domesticação, essa música mestiça, que acabou encontrando no samba a sua maior forma expressiva, aprendeu a negociar espaços e a se reelaborar de maneira permanente, antropofágica, incorporando e deglutindo múltiplas influências”.

O sambador, não ingenuamente, percebia e reconhecia que, apesar de tudo, na vivência da alegria, cada singularidade adquiria mais força para conquistar uma emancipação de direito. E isso, aliás, o diferenciava em relação à cultura colonizadora, que funcionava como um obstáculo a essa emancipação. Logo, a roda de samba servia como um acontecimento capaz de transformar o efeito de abatimento provocado pela relação assimétrica com o senhor. Uma assimetria entre forças que queria reduzir a imagem do sambador à imagem de um ser desprovido de “civilidade”. No entanto, a alegria compartilhada na roda de samba aumentava seu amor à vida e o transformava em um ser mais forte, a roda virava uma ação capaz de fortalecer o seu corpo e a sua mente.

Como bem pontua Marilena Chauí: “a alegria é o sentimento que temos do aumento de nossa força para existir e agir, ou da forte realização de nosso ser”²³, daí se explica porque, através do samba, os seus celebrantes adquirem forças para enfrentar os efeitos da tristeza, refazendo-se constantemente, como em um movimento crescente em espiral, tal qual a roda, que gira movida pela alegria de viver, e que quanto mais cresce em ações que afirmam o direito à vida em comum, mais se aproxima da própria natureza divina.

Aliás, o fundamento do *conatus* é essa alegria crescente em termos de direito, porque aprova o real como ele pode se dar no tempo e no espaço, uma vez que é experiência compartilhada na vida cotidiana. Não se trata, obviamente, de uma experiência sem obstáculos. Do ponto de vista histórico, os obstáculos sempre atuaram como negação ao direito de sambar. E embora também no real se dê “maus encontros”, o corpo no samba não deixa de retomar a afirmação contínua da vida. Uma afirmação que não se faz por negação do outro, e sim, pela reciprocidade entre os elementos que compõem a roda. Portanto, no contexto da coletividade da roda, o corpo negro, embalado pela música, encontrou uma maneira própria de inserir o universo simbólico apropriado ao estilo de vida que queria encarnar: o da liberdade.

Com as canções e as danças escravas, verdadeiros atos de amor à liberdade,

restabeleciam-se a vida roubada por um regime de trabalho que a colocava em condição de ferramenta. Esse restabelecimento nunca se deu sem conflito. Entretanto, também nunca deixou de ser atuado de modo subversivo ao contexto perverso da escravidão. Do próprio tempo-espaço feito para diminuir a vida pulsante, emergia o “batuque” que revirava o fantasma da humilhação presente no cotidiano. Assim, a música e a dança permitiam a sociabilidade para além da condição de ferramenta imposta pelo trabalho. Porque, no samba, o humano emergia da força sonora de seus versos e gestos em comum.

É nesse sentido que a existência que emerge através da vivência do samba atualiza a dinâmica do próprio *conatus*, servindo, assim, como uma tática de enfrentamento ao que é adverso. Logo, ao reconstituir a potência de viver, opera como um ato de perseverança imprescindível. Muito além de uma pulsão conservadora, o *conatus* do samba é a expressão da própria capacidade de existir, na medida em que a construção da singularidade ocorre mediante laços de reciprocidade – não de negação e de subalternidade.



23 Marilena Chauí, *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*, São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 87.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marta. Canções Escravas. In: SCHWAECZ, Lilia M.; GOMES, Flávio. **Dicionário da Escravidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 130.

BOVE, Laurent. **La stratégie du conatus – affirmation et résistance chez Spinoza**. Paris: Vrin, 1996.

CHAUÍ Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIRA NETO. **Uma história do samba: volume 1 (As origens)**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula – Comportamento Traduzido em Canção (A música raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade brasileira)**. 1. ed. Salvador: Fundação ADM, 2008.

PLATÃO. **As Leis, Livro II**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 1999.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

