

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Música

Igor de Bruyn Ferraz

“Um samba sem poluição”: o partido-alto de Candeia em *Partido em*
5 Vols I e II

São Paulo

2018

Igor de Bruyn Ferraz

“Um samba sem poluição”: o partido-alto de Candeia em *Partido em*
5 Vols I e II

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2018

Igor de Bruyn Ferraz

“Um samba sem poluição”: o partido-alto de Candeia em *Partido em 5*
Vols I e II

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em
Música.

Área de Concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

-, Igor de Bruyn Ferraz
"Um samba sem poluição": o partido-alto de Candeia em
Partido em 5 Vols I e II / Igor de Bruyn Ferraz - ;
orientador, Ivan Vilela. -- São Paulo, 2018.
258 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Samba de Partido-alto 2. Partido em 5 3. Antonio
Candeia Filho 4. Casquinha (Otto Enrique Trepte) 5. Wilson
Moreira I. Vilela, Ivan II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: Igor de Bruyn Ferraz

Título: “Um samba sem poluição”: o partido-alto de Candeia em *Partido em 5 Vols I e II*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em
Música.

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ivan Vilela

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Pra Ju, Filó, Bidau (in memoriam) e Taioba (in memoriam)

Agradecimentos

A todas as muitas pessoas que estiveram envolvidas nos processos deste trabalho, iniciado há muitos anos, como minha mãe, a vó Ninha (in memoriam), meu pai, o vô Ito, e todos os meus irmãos e familiares, principalmente meu irmão Ivan (e família!) pela ajuda desde o momento do projeto desta pesquisa; e também a toda família da Ju.

Ao professor Ivan Vilela, pelo respeito e valorização de pesquisas em música popular brasileira no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP. Também pela ajuda ao notar, muito rapidamente, que este trabalho teria que ter alguma ajuda extra, e pela generosidade, ao sugerir a co-orientação de outro professor...

E fundamentalmente ao professor Alberto T. Ikeda, a quem devo bem mais do que posso mensurar em relação a todos os conteúdos abordados nesse trabalho de dissertação.

Nos braços da inspiração

A vida transformei de escravo pra rei

E o samba que criei tão divino ficou

Agora sei quem sou

Resumo: A pesquisa se propõe a investigar um importante movimento de enunciação e realização político-cultural em torno das expressões musical-artísticas negras no Rio de Janeiro, na década de 1970, focando-se um grupo de sambistas hoje consagrados, todos oriundos de escolas de samba, entre os quais os compositores Candeia (Antônio Candeia Filho), Casquinha (Otto Enrique Trepte), Wilson Moreira e outros, que gravaram os discos LPs *Partido em 5*, volumes I e II, em 1975 e 1976. Ambos os discos foram gravados na tentativa de captar o ambiente informal de uma roda de samba, desde suas composições até as conversas entre eles. Houve, naqueles momentos, um intenso debate e questionamentos de muitos artistas, sambistas principalmente - figura tradicionalmente ligada às classes mais pobres, majoritariamente negros e historicamente perseguida pelas autoridades - sobre os rumos do gênero e das escolas de samba. Desse modo, o trabalho busca compreender aquilo que, no dizer dos sambas e das conversas entre os compositores desses discos aponta para um sentido de contestação político-cultural sobre interpretações modernistas e nacionalistas do gênero em detrimento de suas raízes negras e populares. Enquanto boa parte da literatura reservada às transformações do gênero privilegia questões ligadas à sua afirmação enquanto música nacional por excelência, este trabalho se propõe a investigar o repertório de sambas presente nos discos à luz de perspectivas mais próximas à enunciação política-cultural negra, através de análise histórica e musicológica que possa dar luz às críticas destes sambistas.

Palavras-chave: Candeia, Casquinha, Portela, partido em 5, partido-alto, samba de terreiro

Abstract: This research aims to investigate an important movement of enunciation and political-cultural construction in the context of black-musical expressions in Rio de Janeiro, in the 1970s, focusing on a group of consecrated contemporary sambistas, all originating of samba schools, among which the composers Candeia (Antônio Candeia Filho), Casquinha (Otto Enrique Trepte), Wilson Moreira and others, who recorded *Partido em 5*, volumes I and II in 1975 and 1976. Both discs were recorded in an attempt to capture the informal atmosphere of a *roda de samba* - from their compositions to conversations among them. At that time, there was an intense debate among the artists, mainly *sambistas* - a group traditionally linked to the poorest classes, mostly black and historically persecuted by the authorities - about the direction of the genre and the samba schools. Thus, this work seeks to understand what, according to the words of the sambas and the conversations among the composers of these albums, seems to indicate a sense of political-cultural contestation about modernist and nationalist interpretations of the genre to the detriment of its black and popular roots. While much of the literature devoted to the transformations of the genre privileges issues related to its affirmation as national music *par excellence*, this work aims to investigate the repertoire of sambas in the albums in the light of perspectives closer to the black political-cultural enunciation, through historical and musicological analysis that can give light to the criticism of these samba musicians.

Keywords: Candeia, Casquinha, Portela, *partido em 5*, *partido-alto*, *samba de terreiro*

SUMÁRIO

Introdução - Descrição dos Lps Partido em 5 Vol I e II.....17

Capítulo1

1.1 Histórico do problema e revisão da bibliografia fundamental21

1.2 Do G.R.A.N.E.S. Quilombo ao *Partido em 5* – A crítica em relação aos caminhos do samba32

Capítulo 2

2. ‘Cumé qui é, rapaziada? Vamo armá um partido-alto?’49

2.1 “Esse time de crioulo” – Os compositores de Escolas de Samba, músicos e os compositores.....49

2.1.1 Breves notas sobre o samba de terreiro.....62

2.1.2 O toque para orixás na bateria da escola de samba66

2.2 “Aqui é partido alto” – Samba de partido alto.....71

2.3 Considerações metodológicas sobre a escrita musical e a pesquisa etnomusicológica em samba86

2.4 “Um samba sem poluição” – Sobre o ciclo rítmico dos sambas em Partido em 5 Vols I e II108

2.5 Análise do repertório selecionado.....122

Conclusão..... 187

Apêndice (Transcrições, Conversas e letras em *Partido em 5 Vols I e II*).....194

Bibliografia245

Introdução - Descrição dos Lps *Partido em 5 Vol I e II*

O presente trabalho de pesquisa originou-se de um estranhamento, como ouvinte, dos discos intitulados *Partido em 5, Vol I e II* (e que deram origem a mais três discos em Lp), aliado à minha participação, enquanto músico (violonista), em apresentações e rodas de samba na região da Grande São Paulo e interior do Estado.

Ambos os discos são capitaneados pelo sambista Antônio Candeia Filho (1935-1978), notável compositor Portelense (membro da G.R.E.S.¹ Portela) que, sentindo-se desconfortável em relação àquilo que considerava mudanças indesejáveis no mundo do samba, na década de 1970, inclusive em sua escola, resolve reunir um grupo de instrumentistas e compositores de samba para registrar dois discos Lp com suas composições. Ambas as gravações citadas inicialmente possuem uma instrumentação e uma captação (registro das vozes e instrumentos musicais) bastante distinta da maioria absoluta dos sambas gravados aos quais tivera acesso até então.

Em uma rápida descrição, tem-se a impressão de que as gravações tiveram o cuidado de captar, supostamente, uma roda de samba, onde as canções (ou sambas) são tocados ininterruptamente, com pouca variação de andamentos, só acontecendo a mudança de tonalidade, quando necessário. A captação de alguns desses instrumentos parece não estar completamente individualizada (ou seja, os instrumentos não estão isolados e microfônados um por um, cada qual captado de modo a soar claramente, para depois ser mixado e somado aos outros), como se para o registro da roda o tivessem feito de maneira proposital, privilegiando um aspecto “acústico” e local do acontecimento, com “vazamento” das vozes das participantes nos microfones destinados a alguns dos instrumentos. Isto, de maneira geral, contraria os padrões da indústria fonográfica no que diz respeito às gravações destinadas a esse gênero.

São utilizados, ou, melhor dizendo, somente são audíveis instrumentos de percussão, com exceção ao cavaquinho, inexistindo outro típico instrumento dessas formações como, por exemplo, o violão. Vale dizer que nenhum dos dois Lps possui informações mais completas acerca dos músicos presentes ou mesmo encarte, além de outras informações comumente dispostas neste acessório. Quase todas as informações nos são colocadas à disposição por meio de audição atenta e ativa das próprias gravações.

¹ Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.

Os compositores conversam entre a execução das músicas (por vezes, até durante as mesmas), e apresentam suas composições de maneira bastante informal, cada um deles falando geralmente sobre a temática do samba que irá cantar. Não há introduções nem arranjos elaborados, somente acompanhamento rítmico dos instrumentos de percussão, harmônico-rítmico do cavaquinho, coro responsorial dos compositores à roda e melodia e letra cantada pelo compositor do samba.

Por fim, outra das características mais intrigantes – neste caso, a que consideramos fundamental para o presente projeto - são certas falas dos compositores, as mais notáveis feitas por Candeia, que ocorrem ao longo dos Lps.

Por exemplo, ao início do *Vol I*, ouvimos Candeia dizer: “É isso aí, gente: um samba na intimidade. É uma roda de samba, samba *negro*, um samba que brota lá do fundo do coração” (grifo nosso). Velha da Portela, um dos compositores presentes, ao ser chamado por Candeia para iniciar o segundo samba do mesmo Lp (enquanto continuam soando os instrumentos todos), também diz: “uma roda de samba é bacana quando é armada assim, no gogó, com esse time de *crioulo*, cada um chega e dá aquele recado bacana, né?” (grifo nosso). Ao início do *Vol II*, Candeia, novamente, diz: “Olha aí, gente, este é o som do Partido em 5, novamente. Um samba puro, um samba sem poluição, *um samba que nasce do povo, de gente do povo e que vai para o povo novamente*” (grifo nosso).

Tais citações não param por aí. Praticamente todas as letras dos sambas falam de temas ligados ao universo popular e negro como, por exemplo, a desqualificação feita por um jornalista (que “frequenta os ensaios com pinta de bamba, no meio dos *crioulos* da escola de samba”) em relação aos membros de escolas de samba em *Sinal Aberto*, do compositor Casquinha, presente no segundo volume:

Aponta um erro insignificante / Ficando famoso e até importante
/ Esquece que o *nego* é chefe de família / Que tem cinco fío, muié e três
fia / Errei desta feita pra você corrigir / Juntar sua patota e ficar a
sorrir / *Dizendo que o negro, de fato, é boçal / Pra ele não tem
singular nem plural (Sinal Aberto, de Casquinha, grifo nosso).*

Seguem-se, ainda, os sambas *Preta Aloirada* (Velha da Portela), *Minha Preta* (Anézio do Cavaco), *Linha de Candomblé* (Joãozinho da Pecadora), dentre outros.

Em suma, além das peculiaridades audíveis acerca da produção e acabamento musical (já citadas anteriormente) apresentados nas gravações, há alusões diretas e claras, por enunciação de alguns dos compositores presentes, a respeito do elemento negro e popular na produção daqueles sambas registrados.

Dentre outras questões observadas e pertinentes sobre os Lps em questão poderíamos citar o fato de que ambos foram lançados na década de 1970 (*Vol I* em 1975 e o *Vol II*, 1976) pelo selo Tapeçar; as faixas, se é que podemos assim chamá-las, não possuem divisão ou corte entre elas (como já mencionado) - com exceção do primeiro volume, que possui a primeira faixa do lado B, *A volta*, destacada da roda (e que, por sua vez, possui uma característica rítmico-melódica um pouco diferente das outras) algo bastante incomum para um disco de canções². Ou seja, os discos possuem “uma longa faixa”, ou melhor, um “Lado A” e um “Lado B”, algo mais comum (ou quase exclusivo) no chamado rock progressivo inglês, também dos anos 70.

Outra questão que nos parece pertinente é a utilização da improvisação da roda de samba³. Na primeira faixa do Volume 2, Candeia inicia a *História de Pescador*, e após cantar o refrão improvisa versos (e convida a todos os participantes, inclusive os instrumentistas, a improvisarem) que são uma das marcas registradas do samba de partido-alto. Por fim, um último apontamento que julgamos necessário citar é o fato de que durante as conversas entre os compositores, são unívocas as menções que fazem sobre o samba que estão gravando: “Aqui é partido-alto⁴”.

Portanto, se o tratamento estético-sonoro dos Lps já parecia um aspecto significativo a se levar em conta nestas análises, juntamente com outro, em relação ao arcabouço rítmico-harmônico-melódico, há também o aspecto histórico, principalmente por se tratar de uma época em que o samba passou por significativas transformações. Dentre estas poderíamos citar a participação mais efetiva de grupos “estranhos ao mundo do samba”, nas palavras de

² Junção entre música e letra, ou música com letra.

³ Segundo Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, é uma “espécie de reunião em que se canta samba. O fenômeno verifica-se desde antes de seu desenvolvimento como gênero e das agremiações do tipo escola de samba [...] entretanto, apesar das regras, a roda de samba é, antes de tudo, o lugar e oportunidade de diversão e entretenimento” (LOPES, SIMAS, 2015, p243-4). Mais em LOPES, SIMAS, 2015.

⁴ Nesses termos, pronunciado por Candeia, ao final instrumental da composição *Maria Tereza*, de Anézio, último samba presente no primeiro volume.

diversos sambistas (dentre eles, Candeia), que começam a transformar o ambiente de algumas escolas em suas festas, ensaios e na própria divulgação e produção de seus sambas. A figura do carnavalesco, por exemplo, é outra que passa a ser ocupada por artistas especializados, com curso superior, e que passam a trazer para os desfiles – cada vez mais inchados e submetidos a rígidas regras – características que, no ponto de vista dos membros das escolas, estavam se distanciando das características usuais e costumeiras; notadamente ao relegar o sambista, que “diz o samba no pé”, para um segundo plano e, paradoxalmente, valorizando artistas de televisão e outros destaques que passam a “agregar” valor simbólico para um carnaval altamente comercializável.

Além disso, há uma particularidade em relação à década de 1970, em relação à profusão de *bailes blacks* no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, que acaba por trazer à tona um debate sobre diferentes visões políticas, sendo uma delas de viés notadamente nacionalista, em defesa do samba, preocupada com uma suposta invasão da cultura musical negra vinda dos Estados Unidos, em torno da qual se divulgavam tais bailes. Além disso, o país estava sob a ditadura militar, durante um dos períodos mais repressivos da história, agravado pelo Ato Institucional nº 5.

Por essas razões, este trabalho de pesquisa está dividido em dois capítulos, sendo que o primeiro trata de discutir, ainda que brevemente, uma bibliografia básica sobre o samba, tentando situá-lo em relação aos seus produtores e à sua herança legada à música popular brasileira, que é apresentada no subcapítulo “1.1 Histórico do problema e revisão da bibliografia fundamental”. As questões principais, porém, permeiam o universo dos sambistas, membros das escolas de samba que começam a se sentir alijados da festa e da música que praticam; algo que, em nosso entender, foram as razões básicas para Candeia gravar, ao lado dos demais compositores e instrumentistas, os discos *Partido em 5 Vols I e II*, e, ainda mais, para fundar uma nova escola de samba que preservasse suas características históricas e valorizasse as práticas afro-brasileiras. Esta discussão está no segundo subcapítulo, “1.2 Do G.R.A.N.E.S. Quilombo ao Partido em 5 – A crítica em relação aos caminhos do samba”.

O segundo capítulo, “2. ‘Cumé qui é, rapaziada? Vamo armá um partido-alto?’”, põe em discussão o samba presente nos Lps. Para isso, começamos por trazer informações sobre quem são os sambistas e músicos que participam das gravações em questão, tentando elucidar, por meio de suas trajetórias pessoais e artísticas proporcionadas por sua vivência e pelos tipos

de samba praticados dentro do ambiente das escolas de samba. Essa discussão se inicia em “2.1 ‘Esse time de crioulo’ – Escolas de Samba, músicos e compositores”, para, em seguida, trazermos elementos de um dos tipos de samba praticados e altamente valorizado pelos sambistas, o partido-alto, em “2.2 ‘Aqui é partido alto’ – Samba de partido alto”.

Logo depois, em razão das descrições musicográficas, destinamos um subcapítulo para explicar alguns procedimentos metodológicos em relação à escrita musical, em “2.3 Considerações metodológicas sobre a escrita musical e a pesquisa etnomusicológica em samba”. Como há utilização tanto da escrita musical ocidental como da escrita datilográfica, principalmente para tentar identificar as estruturas rítmicas que aparecem nas gravações, nos preocupamos em explicar um pouco a opção pelos dois métodos de escrita, na tentativa de utilizar o melhor que cada uma das ferramentas nos fornece para tentar dar conta de uma prática que não necessariamente poderia ser suficiente e satisfatoriamente abordada por somente uma delas. Em seguida, no subcapítulo “2.4 ‘Um samba sem poluição’ – Estruturas rítmicas dos sambas em Partido em 5 Vols I e II”, procuramos identificar as estruturas rítmicas que conseguimos notar no repertório, algo que consideramos de fundamental importância uma vez que o samba, mas principalmente o partido-alto foi muito pouco discutido em relação aos seus aspectos sonoros, ou “estritamente musicais” (se é que o foi, pois encontramos pouquíssimo material com o qual pudéssemos confrontar nossas observações), sendo geralmente abordado em razão de sua poesia, da improvisação etc. Desse modo, partimos para a análise propriamente dita dos sambas, “2.5 Análise do repertório selecionado” nos quais observamos principalmente as questões rítmicas, mas com alguma atenção para aspectos melódicos, harmônicos e sobre a prosódia dos compositores. Enfim, segue-se a esse subcapítulo, o último, com a “Conclusão”.

CAPÍTULO 1

1.1 Histórico do problema e revisão da bibliografia fundamental

Nesse subcapítulo faremos um apontamento histórico sobre questões que nos parecem relevantes, sem grandes discussões ou aprofundamentos com a intenção de não deixar o debate exaustivo, para, antes de chegarmos aos discos *Partido em 5 Vols I e II*, pontuarmos fatos significativos que serão abordados ao longo do trabalho.

A primeira delas, uma das mais importantes, é a afirmação (ainda que um tanto generalizada) de que a fórmula do gênero “samba de partido alto” - com primeira parte (refrão ou estribilho) estruturada e seguida por segundas partes improvisadas - serviu como base para aquilo que se convencionou chamar de canção popular brasileira (LOPES, 2005; TATIT, 2001), na qual as chamadas segundas partes então se tornaram fixas. Conforme Luiz Tatit (2001, p. 225)

Foi no fundo dessas casas (das tias baianas⁵) que os pioneiros do gramofone encontraram esses “artistas” em potencial [...] A eliminação da sonoridade inadequada para o precário sistema de gravação recém-chegado e a seleção do samba de partido-alto como “piloto de prova” desses registros pioneiros definiram a primeira triagem que contribuiu para a conformação da canção popular com as características hoje conhecidas.

Muito da literatura reservada ao tema fala sobre as transformações pelas quais passou o samba urbano na cidade do Rio de Janeiro dos anos 1920, enfatizando nesta perspectiva aspectos geográficos (como, por exemplo, a oposição entre “morro” e “cidade”); as casas das tias baianas, onde aconteciam as festas que serviram como seu “local de gestação” (MOURA, 1983), passando posteriormente pelos compositores do bairro do Estácio, no início dos anos 30, onde surge um outro samba, com novas características, notadamente rítmicas (SANDRONI, 2012), além de estruturar-se em moldes viáveis para a sua incipiente comercialização (como, por exemplo, as “segundas partes” fixas). Ou seja, o samba, do “folclórico” ao urbano, passou por inúmeras transformações até tomar feições mais duradouras, que persistem em grande parte nas composições consagradas ao estilo.

Nesse processo de dar forma ao samba, fatores estritamente musicais estiveram longe de serem os únicos: questões ligadas aos aspectos técnicos, econômicos, políticos, geográficos e culturais tiveram também grande influência. Dentre estas podemos citar as vicissitudes do projeto nacionalista e modernista do início do século XX, que procurou, através do samba, estabelecer um denominador cultural comum entre as diversas populações e culturas existentes no Brasil, alçando o samba à posição de música “nacional” por excelência. Pensando sobre a identidade nacional, diz Stuart Hall:

⁵ Segundo Nei Lopes e Luiz A. Simas, em seu Dicionário da história social do samba (2015, p. 290), “expressão historicamente usada para mencionar as senhoras que vieram da Bahia para o Rio de Janeiro e constituíram a comunidade da Pequena África, berço indiscutível do samba carioca”. Ver em bibliografia.

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma poderosa fonte de significados. (HALL, 2003, p. 49)

Aplicando o que disse Hall ao nosso objeto, constatamos que a geração de lealdade e identificação proporcionada pelo estabelecimento de uma “música nacional” atuou, sobretudo, no âmbito ideológico, incentivando uma mitologia de “democracia racial e social” que mais mascarava as diferenças regionais e étnicas, ainda que certas transformações tenham ocorrido pela razão do samba ter sido adotado como modelo e referência. Assim, o processo de invenção de nossa “identidade nacional”, que se procurava unificar através do discurso, ainda que tenha obtido resultados em âmbito ideológico, não operou, na prática, mudanças existenciais relevantes em relação às camadas populares, que apenas viram ser atualizadas as desigualdades sociais de nossa formação histórica pelo intenso processo de modernização pelo qual passávamos. Sobre o processo de formatação do modelo de canção brasileira, afirma Marcos Napolitano:

Essa forma de pensar a tradição da canção, a partir de um “encontro sociocultural”, não exclui, necessariamente, as cacofonias, os silenciamentos e as expropriações embutidos nesse processo. O encontro sociocultural que está na base da tradição de nossa música popular não acarretou, de modo inevitável, distribuição igualitária das oportunidades e benesses geradas pelo produto musical. Em que pese as vicissitudes da afirmação cultural do samba, o encontro sociocultural que está na sua formatação como gênero urbano marcou a agenda da modernidade brasileira, e representava um duplo movimento: por um lado, das elites e das camadas médias escolarizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas, em busca das “forças primitivas” da nação; por outro lado, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social. (NAPOLITANO, 2007, p. 27)

No próprio processo de profissionalização dos compositores, a partir dos anos 30, é notório o debate especializado a respeito das compras e vendas de samba, sempre intermediadas por cantores, quase sempre brancos, que iam em busca de novidades – ou matéria-prima para seus sambas – nos bairros e morros mais pobres da cidade, onde se encontravam os compositores, ou antigos malandros (FENERICK, 2002), quase sempre pretos. Nesta época surgem até mesmo em jornais alguns defensores da “higienização” do samba, deixando abertas as críticas de cunho racista sobre o gênero (PARANHOS, 2003).

Afinal, é fato que as práticas culturais identificadas com a população negra, pobre e habitante dos morros cariocas, além de outras características associadas à figura do “malandro”, eram tratadas com desprezo pela sociedade (e criticadas até mesmo pela FNB, a Frente Negra Brasileira), e com violência pela polícia. Sobre esse aspecto do malandro e da identidade nacional do samba, escreve Maurício Érnica:

Quando se fala do processo de transformação do samba em um símbolo nacional e, particularmente, do espaço central que o malandro ocupa neste debate, duas tendências básicas podem ser vistas. Numa, o samba e o malandro, uma vez divulgados ao nível da nação e divulgando-a, são vistos como meios de manutenção das relações de poder e da estrutura social estabelecidas de um modo difícil delas serem “denunciadas”, pois as vozes que conservam essas relações são justamente as vozes populares, que são as dominadas. Uma outra tendência vê no “samba malandro” essa mesma voz popular e oprimida, mas sob outra ótica. O malandro passa a ser uma voz de crítica ao mundo burguês, uma voz que se define nos interstícios e nas lacunas desse mundo. (ÉRNICA, 1999, p.5-6)

O próprio projeto civilizador e nacionalista durante o Estado Novo⁶ submeteu os compositores à fiscalização de suas composições (PARANHOS, 2007). Falando ainda sobre o samba, desde quando começa a ser designado como gênero musical específico, na década de 1910, até os anos 40, observa Adalberto Paranhos

Os ganhos advindos da nacionalização do samba não foram, porém, divididos na sua justa proporção. Os cantores brancos de classe média com certeza estavam entre os que mais tiraram proveito do fato do samba atingir a crista do sucesso. Multiplicavam-se as queixas de compositores das classes populares sobre a dificuldade de acesso às gravadoras, que acumularam lucros e mais lucros com a exploração do trabalho alheio. Criadores do nível de Bide e Marçal, de origem negra, se profissionalizaram, quer em rádios quer em gravadoras, figurando como simples acompanhantes. Eles, os bambas, relegados a pano de fundo como ritmistas. Por sua vez, os proprietários de emissoras de rádio lançaram mão até de *lockout* a fim de conservar no mais baixo patamar possível a remuneração dos direitos autorais. Enfim, nada de novo sob o sol. Na sociedade de classes a acumulação de capital se dá, em regra, exatamente assim. (PARANHOS, 2003, p. 99-100)

É válido lembrar que, dentro desse cenário, temos a Constituição brasileira de 1934, que estimulava a educação eugênica; na mesma década em que surge a obra de Gilberto Freyre, estruturando ideias sobre a excepcionalidade da sociedade brasileira, que seria capaz de se organizar de maneira racialmente harmonizada, e que acabam servindo aos propósitos

⁶ Ditadura imposta no final de 1937, por Getúlio Vargas.

do Estado Novo em sua intenção de dar uma conclusão ao processo de construção de uma identidade nacional⁷.

As questões abordadas nesse breve histórico, como queremos deixar claro, apontam para alguns momentos que consideramos importantes em relação à formatação do samba, desde a participação de populações majoritariamente negras como observar algumas vicissitudes de sua comercialização em forma de canções em discos Lp. Iremos, então, em um salto histórico em direção à época que nos interessa.

A década de setenta, período em que os Lps foram gravados, foi bastante marcada pela efervescência de movimentos políticos/sociais em diversos setores do mundo ocidental, mas em especial o movimento negro, que aqui nos interessa, teve seu reflexo na cultura urbana de cidades brasileiras como Rio de Janeiro, com, por exemplo, o surgimento, em 1976, do IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), os bailes *blacks* no Clube Renascença (ALBERTO, 2016), e em São Paulo, com o surgimento do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, em 1978. Esses movimentos foram também amparados por artistas e intelectuais que ligavam a identidade negra ao samba (CANDEIA & ISNARD, 1978; LOPES, 2005; SODRÈ, 1998). Além disso, a formulação e negociação dessas identidades negras passam, também, pela assimilação de movimentos negros dos EUA, desde seu estilo de vestimenta até sua postura política, que estavam na pauta dos anos 70, influenciando seu modo de vida e suas práticas culturais (a ponto de gerar preocupação por parte das autoridades oficiais⁸). Em suma, surge um campo de tensão acerca de aspectos culturais entre as interpretações nacionalistas de matriz modernista, que procurou forjar um símbolo de identidade nacional através de um gênero musical urbano, e a questão da negritude, que, se por um lado era consciente de sua participação e contribuição cultural ao símbolo há décadas destinado a unir simbolicamente todos os cidadãos brasileiros, também começara a questionar sua participação pouco representativa sobre as decisões e destinos do gênero.

Nesse sentido podemos notar que boa parte dos questionamentos acerca das transformações pelas quais passa o universo do samba tem início a partir da década de 70, e envolvem diferentes críticas às mudanças notadas como, por exemplo, aquilo que alguns autores chamaram de “embranquecimento” do gênero (RODRIGUES, 1984; LOPES, 1981;

⁷ Programa Café Filosófico com Carlos Alberto Medeiros Lima, 2015. Ver em Vídeos

⁸ (*Jornal do Brasil*, 14/12/1986, matéria intitulada “A revolução do fundo de quintal”, assinada por Tárík de Souza, Cleusa Maria Márcia Cezimbra e Diana Aragão; in PEREIRA, 2003, p. 94)

TINHORÃO, 1998), ou sobre a espetacularização dos desfiles, que passa a privilegiar “celebridades” midiáticas deixando os passistas, identificados com suas agremiações, relegados a pano de fundo (CANDEIA & ISNARD, 1978; IKEDA, 1992), e mesmo sobre a “marcialização” dos desfiles, descaracterizando aquilo que, “de alguma forma a sua essência, que é a criação do próprio samba”. (IKEDA, 1990, p. 1). Nos anos 70 também surgem outras agremiações e movimentos, além da G.R.A.N. E.S. Quilombo⁹, ligados a uma estética e música que movimentam ainda mais o universo ligado à negritude, como o movimento Black Rio e o bloco Ilê Aiyê¹⁰ (BUSCÁCIO, 2005), e também tem início a incorporação na música popular brasileira, de modo mais sistemático, por parte de compositores “de prestígio”, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Djavan, do padrão rítmico característico de outro¹¹ ritmo afro, originalmente de ritual religioso, “de terreiro”, o Ijexá (IKEDA, 2016), além da forte presença nas letras de temas abertamente afro-religiosos (AMARAL, DA SILVA, 2017).

Nesse sentido, as gravações dos Lps em questão parecem dar margem a um incipiente movimento de dupla feição: da enunciação política e afirmação da negritude e da utilização e valorização das práticas culturais também a ela atribuídas historicamente. Esse fato - qual seja, atribuir algum tipo de produção ou manifestação cultural popular a uma parcela da população autoidentificada entre si (no caso, a população negra) – é uma particularidade recente em nossa história, como afirmam alguns autores (DIAS, 2009; FERNANDES, 2014), embora com conclusões diferentes em suas análises¹².

Vale citar que todos os compositores presentes têm uma forte ligação com a escola de samba G.R.E.S. Portela. As origens do bairro e da região (como Oswaldo Cruz e Madureira), além de sua ligação histórica com manifestações de origem afro-brasileira, são bastante discutidas por João Baptista M. Vargens e Carlos Monte (VARGENS & MONTE, 2001). Mais do que isso, os Lps foram lançados quase no mesmo momento da fundação da

⁹ Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo.

¹⁰ Enquanto o movimento *Black Rio* era mais ancorado e inspirado no *Black Power* estadunidense, o Ilê Aiyê buscou as próprias raízes na Bahia e na África. Mais em BUSCÁCIO, 2005, p. 30-1.

¹¹ Maiores informações sobre ritmos de terreiro e seus desdobramentos no cancionário popular brasileiro, incluindo o próprio gênero samba, em SIQUEIRA, 2012. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas* (ver bibliografia)

¹² Enquanto Fernandes discute, segundo ele mesmo, a “negra essencialização do samba”, Paulo Dias atenta para as relações entre a África e o Brasil que, desde os tempos de Colônia e Império, foram sempre comerciais e nunca envolvendo interesses culturais.

G.R.A.N.E.S. Quilombo¹³, escola de samba fundada em 08 de Dezembro de 1975, e que teve como seu principal articulador, Antônio Candeia Filho (Candeia). A fundação desta nova escola se deu em grande parte pelo sentimento de descontinuidade das escolas de samba, no sentido de seu distanciamento do núcleo popular das agremiações em nome da profissionalização e mercantilização dos desfiles (CANDEIA & ISNARD, 1978). De alguma maneira, o samba registrado nesses Lps pode ser uma complementação desse projeto, ligado à fundação da G.R.A.N.E.S. Quilombo, acerca dos valores que a nova escola de samba propunha preservar: o samba em sua forma praticada pelos compositores até então.

Outra questão que nos parece pertinente é a ascensão do pagode a partir dos anos 80, discutida por alguns autores (PEREIRA, 2003; DE LIMA, 2005), e até mesmo mais tarde, nos anos 90, com a vertente que se torna o “pagode romântico” (TROTТА, 2009), tanto industrialmente quanto em forma de lazer, que pode, como hipótese, fazer parte de um movimento que teve seus desdobramentos durante a década de 70, época da gravação dos Lps em questão, e no formato em que foram divulgados¹⁴.

É nesse contexto que surgem os discos que pretendemos analisar. Trata-se de observar, neles, elementos que acreditamos tratar da enunciação política negra, moradora das periferias e ligadas às suas agremiações (escolas de samba), a partir de sua música, em um sentido de preservação de suas práticas culturais, contra um desenraizamento cultural, em tentativa de preservar uma característica fundamental à vida desses compositores e de todos aqueles ali ligados ao samba, servindo como “porta-voz dos anseios e acontecimentos ocorridos com esses povos que tinham nela uma maneira de registrar a sua história” (VILELA, 2014, p. 105).

É próprio, também, pensar o samba como gerador de identidade cultural, mas quais seriam os parâmetros para avaliar as negociações de identidade, e que outros problemas gerados nesse nível que podem ou devem ser trazidos à baila ao analisar um gênero que cobriu todo o país, a partir de sua divulgação radiofônica? Um aspecto importante sobre a utilização da música no sentido político-ideológico é discutida por Alberto T. Ikeda (2001, p. 23):

Comumente, nos grupamentos humanos hierarquizados, tanto por parte dos setores hegemônicos quanto pelo lado daqueles que se lhes opõem, a música

¹³ *Partido em 5 Vol I* foi lançado em 1975, enquanto o *Vol II* foi lançado no ano seguinte, 1976.

¹⁴ Ainda que sejam muitas as diferenças entre um “pagode de mesa”, um partido-alto, e o “pagode romântico”, que parece ter razões bem maiores de cunho comercial.

tem uso político. De um lado, como elemento de distinção e identidade classista, servindo aos processos de dominação ideológica, de outro, como contestação destas e/ou como motivação para ações que visam a transformação da sociedade e também como forma de identidade e resistência, ou, ainda, apenas para o desvelamento da realidade.

Alguns autores, como Hermano Vianna (1997) e Carlos Sandroni (2012), sustentam uma perspectiva integradora em relação ao samba, de modo que suas feições características são resultado de um longo amalgamento no qual diversos grupos e estratos sociais tomaram parte. Vianna (1997, p. 26), por exemplo, diz que “todo o Brasil, principalmente a partir dos anos 30, passa (ou é obrigado) a reconhecer os emblemas de sua identidade de povo ‘sambista’” (aspas no original). No início de seu livro *O Mistério do Samba*, invocando a tese de Hobsbawm e Ranger (2012) sobre a invenção das tradições, ele relata um encontro, feito a portas fechadas em um café na cidade do Rio de Janeiro, no qual se reuniram os intelectuais (como parte constitutiva da elite) Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Hollanda, Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos com os “sambistas” (ou parte constitutiva dos “populares”) Pixinguinha (Alfredo Vianna da Rocha Jr.), Donga (Ernesto dos Santos) e Patrício Teixeira, deixando a seu ver algo que “pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da ‘invenção de uma tradição’, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade” (p. 20, aspas no original). Como pretendemos argumentar no decorrer deste trabalho, a própria concepção de “sambista”, ou de “povo sambista”, será mais problematizada a partir daqueles que independentemente de rótulos hierarquizados e hierarquizantes aplicáveis a um determinado grupo, criaram e praticaram o samba¹⁵ como “formas espontâneas de associação” e sociabilidade, enfatizando nesse sentido o ponto de vista do *sambista*, membro de escola de samba, fortemente vinculadas às “comunidades negras do Rio de Janeiro pelo final da década de 20 e início da década de 30, sendo, então, motivo de fortes desqualificações pelos grupos mais abastados”¹⁶. Do mesmo modo, trataremos de descrever, a partir de depoimentos dos próprios sambistas – pessoas que nem sempre tiveram acesso ao ensino formal regular, por vezes semianalfabetos – seus questionamentos em relação à “incorporação de manifestações

¹⁵ Nesse sentido, evocamos um aspecto ignorado pelo autor, deixado pelo próprio Hobsbawm, diferenciando a “tradição inventada” do “costume” (HOBBSAWM; RANGER, 2012, p. 12-3), além de outras nuances, que abordaremos no decorrer do trabalho.

¹⁶ IKEDA (2006, p. 74)

coreográficas negras na música popular [...] transformadas em referências máximas de nossa musicalidade”, que por sua vez “faz pressupor processos políticos participativos e de inclusão social étnico-racial no Brasil”¹⁷. Como afirma Alberto T. Ikeda (2006, p. 72-3)

Não devemos esquecer que a permanência de tais práticas se deu por forte resistência de parte dos negros, na medida em que estas nunca foram para eles somente exercícios artísticos e de diversão, mas também instrumentos de identidade grupal e de socialização, de crítica social e de preservação de saberes e visões de mundo.

Carlos Sandroni (2001, p. 113) diz concordar com a tese básica de Hermano Vianna no tocante a “aceitação daquele gênero, nos anos 30, como ‘música nacional’” (aspas no original) como “um coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira” (VIANNA, 1995, p. 34, apud SANDRONI, 2001, p. 113). Por essa razão, considera exagerada a afirmação de que o samba foi “um gênero tão execrado pelas classes dominantes das primeiras décadas do século que a polícia prendia quem o cantasse, dançasse ou tocasse”¹⁸, pois segundo o autor “até 1917 o samba não era um ‘gênero’ (aspas no original) a ser cantado ou tocado independentemente de um contexto preciso”, da mesma maneira que afirma tal exagero pelo trato dado às “relações entre ‘classes dominantes’ e cultura popular como um caso de repúdio completo, sem nenhuma nuance”¹⁹ (SANDRONI, 2001, p. 113, aspas no original). A preocupação básica do autor, no entanto, está no que ele mesmo chamou de “paradigma do Estácio”, uma mudança no padrão rítmico (padrão este já notado por autores como MUKUNA, 2006, e KUBIK, 1979. Ver em bibliografia) dos sambas praticados no Rio de Janeiro entre os anos de 1917 (que o autor chama de “estilo antigo”) até 1933 (onde passa a ter um “estilo novo”). Se por um lado o samba “não era propriamente um ‘gênero’ até 1917” – questão que não nos parece relevante como também merece ser melhor discutida – fica claro, também – como parece implícito na afirmação de Cabral (apud VIANNA, 1997, p. 10-

¹⁷ IKEDA, *Ibid.*, p. 72.

¹⁸ Sérgio Cabral, em prefácio ao livro de Hermano Vianna (1997, p. 10-1)

¹⁹ Por outro lado, pessoas negras empunhando um violão ou instrumentos de percussão, batucando, fazendo música eram alvo da polícia, perseguidos e eventualmente presos. Mestre Nilton Marçal, o “Marçal do *Partido em 5*”, em entrevista no programa ensaio, afirma que a polícia dizia, nos tempos da dupla de seu pai, Armando Marçal, com Bide (Alcebíades Barcelos), que “instrumento de tarraxa na mão de crioulo vira arma”. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=aY7Lq779R1o>>. Aproximadamente aos 21 minutos. Acesso em 12/07/2018.

1) –, que tal “tradição secular de contatos entre os vários grupos sociais” se deu de maneira bem menos harmoniosa do que se quer (ou se pode) supor²⁰. Ainda mais: a questão que parece menos destacada – ou sequer abordada - é que, independentemente de ser considerado “um gênero” ou não, é preciso dizer que a desqualificação e repúdio em relação a essa prática musical está relacionada com o fato de seus praticantes serem negros, ou majoritariamente negros. E, nesse ponto, poderíamos refletir a quem interessava a “invenção da identidade e da cultura brasileiras”, às custas de “quem” ou “que”, e como o usufruto de tal identidade seria retribuído socialmente pelos “diferentes grupos sociais”. De certo modo, algumas questões aqui nos remetem ao pensamento de José de Souza Martins²¹:

A independência do Brasil foi feita pelo herdeiro do rei de Portugal, foi feita pelo Estado. O Estado fez a independência do Brasil. E depois criou a sociedade, diferentemente de outros países. Você pensa no modelo da Revolução Francesa, é a sociedade que criou o Estado. No México, a sociedade criou o Estado, nos Estados Unidos. No Brasil o Estado criou a sociedade. Essa é a cruz que nós temos de carregar.

Dmitri Cerboncini Fernandes (2014) e também Luiz Fernando Nascimento de Lima (2005) criticam aquilo que consideram uma essencialização “étnico-racial” do gênero na medida em que suas origens são ligadas, ou ao menos discutidas, a partir da participação preponderante da população negra na sua formulação. Ocorre-nos que a perspectiva desses autores situa-se noutra vertente, qual seja, nos processos de socialização decorrentes dos encontros culturais que proporcionaram e legitimaram a emergência do gênero samba, mas que, porém, não podem evitar nem silenciar seu uso político por parte de segmentos da sociedade identificados com e por ele, “genuinamente” ou não. Por exemplo, sobre questões de identificação provocada pela música, especificamente o samba, escreve Carlos Sandroni, nas conclusões de seu livro (SANDRONI, 2012):

No decorrer deste trabalho, empreguei algumas palavras que se aproximam do carnaval [...], pois evocam, para boa parte dos brasileiros, camadas profundas de sua identidade: palavras como “samba”, “música folclórica”, “música popular brasileira”, são palavras que não nos falam só de música,

²⁰ Gerhard Kubik (1979, p. 9), por exemplo, nos informa que distintos tipos de música brasileira são associados com grupos na sociedade de classes, que tanto gostos como práticas musicais frequentemente aparecem como uma “etiqueta de identificação” para associação de certas classes sociais.

²¹ Entrevista de José de Souza Martins. Disponível em < <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/575995-nao-foi-lula-que-se-desviou-foi-o-poder-que-o-mudou-diz-o-sociologo-jose-de-souza-martins>>. Acesso em 20/03/2018.

mas também de nossa afetividade, de nossos hábitos e até nossas convicções políticas”. (SANDRONI, 2012, p. 222 – grifo nosso)

O objeto desta pesquisa situa-se em outro momento histórico relativo à pesquisa da qual a citação acima foi retirada. Porém, relacionando essa citação a outros desdobramentos que podemos perceber (por exemplo, escutando esses Lps) a evocação de “camadas profundas” de uma identidade por meio do samba não se realizou somente para com os “brasileiros”, mas também para aqueles que se reconhecem por outra qualidade-característica intrinsecamente pessoal que não somente sua nacionalidade. Mais que isso, poderemos afirmar que ao mesmo tempo em que foi outorgado ao samba o *status* de “genuína” manifestação artística “brasileira”, gerando, então, através dele, significativa representatividade enquanto articulador de identidade cultural, pode também ter excluído sua *apropriação, participação e negociação* por parte de segmentos de sua sociedade (no caso, os *compositores e membros de escolas de samba*) identificados com a própria produção de sambas. No caso em questão, imaginamos que, mais do que isso, determinadas abordagens – que acusam outras, diferentes, por serem sustentadas por uma retórica calcada no paradigma do afrocentrismo, chamando-as de essencialistas - acabam por acobertar ou mesmo silenciar outras reivindicações de cunho social e político.

Ainda que Candeia, principalmente, e os demais sambistas comentem entre si sobre o “samba puro” ou “samba negro²²”, e viessem a ser acusados de essencialistas, podemos ao menos nos perguntar de que outra maneira poderiam deixar evidente aos ouvintes dos Lps aquilo que se propuseram a fazer senão gravando aquilo que podemos escutar nos discos? Melhor dizendo, como poderiam eles, ao realizar uma gravação com as qualidades anteriormente descritas (desde a instrumentação à temática das letras) chamar a atenção para as questões enunciadas por eles (todos membros de escola de samba e quase todos ou todos eles negros) senão inscrevendo em seus sambas suas próprias críticas? Mais interessante seria notar que o alvo dessas reivindicações está no próprio samba, ou melhor, nas indesejáveis (segundo eles mesmos) transformações por ele sofridas.

²² As conversas entre os compositores estão transcritas no Apêndice deste relatório.

1.2 Do G.R.A.N.E.S. Quilombo ao Partido em 5 – A crítica em relação aos caminhos do samba

Seria bastante difícil e improdutivo pensar na gravação dos Lps *Partido em 5 Vol I e II* sem levar em conta os questionamentos feitos pelos sambistas, notadamente os de Candeia, que tomaram corpo na “decisiva década de 70”²³. Alguns outros discos que destacaram o partido-alto foram produzidos à época, como o *Nem Todo Crioulo é Doido*, de Martinho da Vila (1968), lançado cerca de sete anos antes, ou o *Partido Alto Nota 10 Vol 1*, com Genaro e Bezerra da Silva, mas em *Partido em 5* a questão parece mais preocupada, ao menos inicialmente, com um registro que fosse razoavelmente passível de ser ouvido como uma “gravação de campo”, ou seja, um registro de uma reunião de sambistas fazendo aquilo que realmente fazem em suas reuniões, festas, encontros etc. A maioria dos compositores presentes nos discos tiveram seus sambas gravados por cantores artistas²⁴, mas nem sempre os compositores são também cantores, ou não satisfaziam as necessidades comerciais e artísticas das gravadoras ao ponto de conseguirem ser eles mesmos os divulgadores de suas próprias composições. Porém, voltando à questão da década de 1970, é importante que observemos algumas mudanças comentadas noutros trabalhos e, principalmente, na visão de Candeia, que, além de capitanear a gravação de ambos os Lps, escreveu um livro junto a outro portelense, Isnard Araújo²⁵, e fundou a G.R.A.N.E.S. Quilombo²⁶, com o objetivo de ao menos tentar proteger aquilo que, em sua visão, era o patrimônio do samba enquanto produtor e divulgador de arte popular: a escola de samba.

Um documento que dá indícios de “perturbações” causadas no ambiente do samba, sendo este já o grande representante da cultura popular urbana, pode ser notado pelas resoluções discutidas durante o I Congresso Nacional do Samba, realizado de 28 de Novembro a 2 de Dezembro de 1962, no Palácio Pedro Ernesto, Rio de Janeiro, que deu origem à Carta do Samba (1962), aprovada pelo evento e cuja redação ficou sob a responsabilidade de Édison Carneiro. A ideia do documento, segundo o próprio Carneiro (1962, p. 3), foi de “coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e

²³ LOPES, SIMAS (2015, p. 69)

²⁴ Isto será tratado no subcapítulo destinado à apresentação dos compositores e instrumentistas.

²⁵ CANDEIA & ISNARD. *Escola de Samba, a Árvore que perdeu a raiz* (1978). Ver em bibliografia.

²⁶ Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo.

perspectivas de progresso”. Realizado sob o patrocínio de diversas entidades como a Confederação Brasileira das Escolas de Samba (CBES), da Associação Brasileira das Escolas de Samba (ABES), da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (vinculado, então, ao Ministério da Educação e Cultura), Conselho Nacional de Cultura e a Ordem dos Músicos do Brasil, o evento abrigou discussões que, de modo geral, estavam conscientes dos (e preocupados com os) rumos tomados pela inserção do gênero/ritmo na produção comercial de discos, e também pelos gêneros derivados dele²⁷. De modo geral, entende-se pela carta que o termo “samba” acabou funcionando quase como um “guarda-chuva” sob o qual diversas derivações (como, no país, “samba-canção” e “samba-choro”; fora dele, o “samba-bolero”²⁸) se abrigavam, e que àquela altura dos acontecimentos ocupavam cada vez mais espaço na produção e divulgação musicais, porém de modo preocupante para aqueles que, como Édison Carneiro, acreditavam que isso poderia ter consequências negativas tanto para aqueles que produziam samba quanto para sua preservação. O parágrafo inicial da carta resume bem sua proposição²⁹;

O samba, *coreografia e música*, assume formas e nomes diversos no território nacional. Esta variedade demonstra, ainda que a um ligeiro exame, que o samba, legado do negro de Angola trazido para o Brasil pela escravidão, se encontra num processo de adaptação que está longe de se ter estabilizado em constâncias definitivas ou finais. Passando de um para outro grupo social, de um Estado para outro, de um relativo desconhecimento para a voga geral, o samba alarga as suas fronteiras, avanta os seus horizontes, multiplica e renova as suas energias. Tal evolução natural, que reflete o jogo de forças (sic) da sociedade brasileira, deve ser protegida com inteligência e serenidade, que não exclui vigor se necessário, mas sem por em perigo a liberdade de criação artística. (grifo nosso)

É no sentido do samba como “coreografia e música” que o documento expõe a sua diversidade no território nacional, sendo que, no tocante às suas características definidoras, a

²⁷ Entendemos que três das questões debatidas são bastante sintéticas em relação àquilo que é tratado neste trabalho. Uma diz respeito à “preservação das características tradicionais do samba”; também a “proteção dos direitos de autor”, que dá indícios da inserção de uma camada social produtora dessa música (mais pobres, moradores de periferias ou mesmo áreas rurais) e, por fim, a “Divulgação do samba no exterior”. CARNEIRO (1962, p. 5). Lembrando, também, que a própria iniciativa de fazer o registro do samba-de-roda do Recôncavo da Bahia (2004) e das Matrizes do Samba carioca (2007) como Patrimônio Imaterial Brasileiro, também apresentam preocupações de preservação, embora sem a mesma ênfase que na Carta do Samba. Abordaremos mais sobre esses assuntos à frente.

²⁸ Ibid, p. 8.

²⁹ Ibid, p. 7.

primeira se faz “pelo passo de deslize, de iniciativa individual, e, portanto, sem outra regra fixa senão aquela de que é no pé que *se diz*, que se exprime tudo o que o sambista sente”³⁰ (grifos no original). Completando que³¹

no tambor de crioula do Maranhão, no tambor do Piauí, no bambelô do Rio Grande do Norte, no samba de roda da Bahia, no samba e no partido-alto da Guanabara, no jongo do Estado do Rio e de São Paulo, no batuque e no samba-lenço paulistas, no caxambu fluminense e mineiro, esta é a forma tradicional de expressão coreográfica daquilo que chamamos samba³².

Fica claro, também, que as preocupações daqueles que tomaram parte nas decisões redigidas na carta estão intimamente ligadas ao projeto modernista brasileiro³³ de desenvolvimento e salvaguarda de sua cultura. Principalmente pela recomendação, tanto à OMB quanto à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, de que se apressassem em seus “planos de documentação da música popular”, para que “a música do passado, e em especial a música folclórica, *de que tanto se nutre a música popular*, ajude a reforçar o caráter nacional de nossa música” (p. 10, grifo nosso), além de afirmar que “a preservação do samba se impõe como um dever patriótico [...] de um dos traços culturais que mais nos distinguem como nacionalidade” (p. 11).

Dois aspectos nesse sentido nos chamam a atenção como, por exemplo, em relação ao elogio à OMB (Ordem dos Músicos do Brasil) por dar “valiosa ajuda ao compositor que e ao intérprete que não tiveram a possibilidade de estudar, seja melhorando seus conhecimentos musicais, seja propiciando o registro da sua composição, não apenas na letra, como acontecia outrora, mas também na partitura”³⁴ (p. 14). O outro se refere à divulgação do samba no

³⁰ *Ibid*, p. 11.

³¹ *Ibid*, p. 11.

³² Ainda que existam generalizações nesse sentido, até mesmo sobre o “passo de deslize”, acreditamos que sirva como referência para a problematização daquilo que alguns autores chamam de ritmos “pré-samba”, ou “exóticos” (VIANNA, 1995, p. 49).

³³ Ver, por exemplo, SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Modernismo brasileiro**: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, v. 14, p. 1-31, 2014. DOS SANTOS ABEL, Carlos Alberto. **O movimento modernista brasileiro (1922-1945)**: caráter literário, econômico e político. *Revista Cerrados*, v. 4, n. 4, 1995.

³⁴ Além da ajuda para o registro legal da composição, a OMB destinou algumas bolsas de estudo para aqueles que gostariam de estudar mas não possuíam renda suficiente. Alguém que pôde estudar dessa maneira foi o sambista Wilson Moreira, um dos compositores dos Lps *Partido em 5*. Isso será comentado posteriormente.

exterior, para o qual “sugere-se que [...] se dê o melhor tratamento moderno em matéria de harmonização e orquestração, som o que a nossa música será, para o exigente público dos cinco continentes, pouco menos do que um exotismo rudimentar” (p. 14). Essa última recomendação, ainda que possa soar contraditória, como uma espécie de ingerência nos conceitos de “formatação” do samba, aponta para a influência do ritmo/gênero (no sentido de *nutrir* a música popular) na produção musical de então e para os caminhos pretendidos em direção a uma música “genuinamente” brasileira, ou brasileira *em relação às outras*. Em suma, há uma preocupação identitária nacional que, nesse momento, reflete-se em uma de suas representações *culturais*, certamente a mais cara: a música, ou mais especificamente, o samba.

A questão identitária à qual nos referimos se prestava, de certo modo, à construção e consolidação de um projeto de brasilidade que, se por um lado pretendia fornecer uma base segura por meio da qual todos os brasileiros poderiam se identificar, trouxe também em seu arcabouço as vicissitudes de um projeto apaziguador das diferenças, fossem de classe ou “raça”, para notarmos duas que nos interessam (e que muito interessavam a Candieia). É importante salientar que as aspirações nacionalistas sofreram uma radical transformação após a Revolução de 1930, considerada por Antonio Candido (1984, p. 27) um “eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração”³⁵ justamente por ela ter gerado “um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões”. Candido junta a esse aspecto integrador “outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças”³⁶. Ou seja, o aspecto da conjuntura para a realização de tal empreitada governamental foi de decisiva importância.

No que diz respeito ao samba e/ou à música popular urbana na década de 1960 (a mesma década em que foi realizado o referido I Congresso Nacional do Samba), Candido (p. 36) nos deixa algumas pistas.

³⁵ Ibid, p. 27

³⁶ Ibid, p. 27.

Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio³⁷, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso quotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário. (Grifo nosso)

Conforme Alberto T. Ikeda (2006, p. 74), a própria oficialização dos desfiles, nos anos 1930, “diante da presença efervescente das agremiações negras”, foi concretizada uma vez que “os políticos perceberam nelas potencialidades para o fomento turístico e o entretenimento das massas”. A época de tal “triunfo avassalador” ao qual se refere Candido é considerada por Renato Ortiz (1985, p. 113) parte integrante do período em que se define a consolidação do mercado de bens culturais na história brasileira³⁸. Nesse sentido, em relação à indústria fonográfica, dados do NOPEM³⁹ - *Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado* - mostram certa preponderância nesse mercado de nomes ligados ao samba-canção, entre os anos 1965 e 1967, como Dalva de Oliveira, Carmem Silva, Elizete Cardoso, Silvio Caldas e Angela Maria, conforme aponta Eduardo Vicente (2008, p. 108).

Em relação às escolas de samba, foi justamente no ano de 1960 que Fernando Pamplona, artista plástico e professor da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, assumiu o cargo de (e que seria conhecido e divulgado posteriormente como) “carnavalesco” na escola Acadêmicos do Salgueiro. Segundo Cavalcanti⁴⁰ (1998, p. 32, apud CUNHA, 2009, p. 30), com sua proposta em desenvolver um enredo em homenagem a Zumbi dos Palmares, inicia-se “a elaboração de uma temática negra”.

³⁷ Há certo exagero na afirmação, pois a marcha, por exemplo, sempre esteve presente na vida da classe média até da elite, conforme discutido com Alberto T. Ikeda, em conversa pessoal.

³⁸ “Se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais” (ORTIZ, 2001, p. 113)

³⁹ Entidade criada em 1965 para atender à indústria fonográfica. Mais em VICENTE (2008, p. 100)

⁴⁰ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008

Um marco estético que “o grupo do qual fizeram parte, entre outros, Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães e Maria Augusta Rodrigues, uma vez desfeito, espalhou-se entre as demais escolas, imprimindo sua marca nos rumos do carnaval das décadas seguintes”. A escola foi campeã e deu-se continuidade à temática do negro nos desfiles de 1963, com o enredo *Chica da Silva*; 1964, com *Chico-Rei*; 1969, com *Bahia de Todos os Deuses*; e em 1971, com *Festa para um Rei Negro*, ou *Pega no Ganzê*.⁴¹

Se por um lado a presença do carnavalesco pode ser considerada um novo marco estético, por outro pode também ser um ponto de inflexão importante no sentido da presença de elementos estranhos ao cotidiano das escolas. É nesse âmbito que as queixas de Candeia tomam corpo.

É importante frisar que o trabalho das alegorias no barracão de uma Escola só passou a ser remunerado a partir de 1957. Como podemos notar o artista popular, como vínculo às Escolas de Samba, geralmente sem escolaridade, vivia do prazer e da satisfação em ver seu trabalho admirado por todos no desfile da Escola. O lucro maior seria o título de sua agremiação⁴².

A crítica de Candeia e Isnard, acima, aponta para duas questões de fundamental importância. A primeira, literalmente citada, se refere à remuneração dos trabalhos no barracão, que mostra a tendência à profissionalização dos responsáveis pela construção de um material indispensável ao desfile; a outra seria a perda gradual da tecnologia desenvolvida pelos membros da escola em relação, tanto em relação às alegorias como da manufatura dos instrumentos musicais. Como afirmam os autores, “a carpintaria de Lino Manuel dos Reis que além de construir para a Escola as alegorias, desde 1930, fazia os instrumentos tais como: tamborim, tambores, caixas” (p. 31).

Os mesmos autores destacam o que chamaram de “problemática da evolução” (p. 31).

O tempo foi passando, o custo de vida aumentando, a competição gritando no contexto das Escolas e o trabalho do barracão (confeção de alegorias) passou a ser remunerado. O amor à Escola e à arte deu passagem à habilidade profissional, ao interesse econômico, à formação cultural (escolaridade). Este é, sem dúvida, um novo marco nas Escolas de Samba, que pode ser caracterizado como a luta pela sobrevivência ou competição desenfreada.

⁴¹ CUNHA, 2009, p. 30.

⁴² CANDEIA & ISNARD (1978, p. 31).

Ou seja, os artistas populares, donos até então de um saber desenvolvido e compartilhado por eles dentro de sua agremiação, “ligados diretamente à cultura popular das Escolas, de repente viram aparecer como concorrentes artistas plásticos, escultores, cenógrafos, figurinistas, com curso superior, apresentando *curriculum vitae*” (p. 32, grifos no original). Mais do que desvalorizado, o trabalho do artista popular começa a ser ridicularizado, “porque não são oferecidas condições mínimas a esses artistas populares das Escolas com raízes na sua própria cultura que é o samba [...] mesmo porque os artistas escolarizados levam das Escolas toda a arrecadação dos ensaios” (p. 32).

É desta maneira que concluem que

o trabalho do sambista na sua Escola (ritmistas, passistas, baianas, compositores) é consumido pelos gastos no barracão, *tirando desta maneira a oportunidade de melhorar as condições sociais e econômicas dos artistas naturais ligados à cultura própria das Escolas de Samba*. As alegorias estão perdendo o cunho popular próprio do nosso povo e adquirindo outro estilo que foge à formação cultural brasileira (p. 32, grifo nosso)

É também interessante notar que, no entender dos autores, aquilo que consideram a “formação cultural brasileira” reflete em parte o zelo em relação à “outorga” do Estado brasileiro ao seu símbolo cultural mais proeminente, o samba, e que por sua vez deveria ter como seus principais e únicos guardiões os próprios sambistas, produtores do “maior espetáculo da terra”. Aqui é possível assinalar duas questões que também nos interessam; a saber: o sambista, “desprovido de estudo”, e sobre o uso do termo “brasileiro” em vez de “carioca”. Primeiramente, se o membro da escola de samba não teve oportunidade ou condições materiais para estudar formalmente – o que em grande parte reflete uma deficiência histórica (ou menos brandamente, um descaso) em relação às políticas de acesso ao ensino formal – de certo modo “deu liberdade a cada povo, a cada grupo [...] de construir seus próprios caminhos a partir dos referenciais culturais que estavam às suas mãos, o saber oral, o saber popular”⁴³, que neste momento está sendo reivindicado em favor dos produtores do carnaval (e em particular dos produtores da *música* e da *dança* do carnaval). Em segundo lugar, percebe-se também alguma idiosincrasia da referida “outorga”, que há muito já havia

⁴³ VILELA, 2016, p. 128.

escolhido o samba carioca como “legítimo” representante das qualidades musicais e festivas do país⁴⁴.

Em tom quase profético, Candeia e Isnard (p. 32) afirmam que

se o fato não for encarado como um sério problema haverá um tempo em que as Escolas de Samba desfilarão em carros alegóricos e o sambista estará sendo vítima desse desenvolvimento preconizado por pessoas interessadas no desvirtuamento de nossa cultura. Não queremos defender a Escola do tipo que desfilava em 1935 ou equivalente, mas pretendemos questionar essa pseudo-evolução que a nosso ver é destruidora em certos aspectos e dirigida para outros interesses que se identificam com uma cultura importada e imposta.

As descaracterizações dos desfiles seguiriam o que Ikeda (1992, p. 3) chamou de “economia carnavalesca”, apontando sua gradual transformação já dentro do ambiente da indústria cultural, “na qual as práticas festivas são mercantilizadas, devendo ser otimizadas para tal fim”.

No caso das escolas de samba, a gradual apropriação destas festas por parte dos setores hegemônicos e das classes médias transformaram substancialmente os seus significados originais. Um exemplo é o chamado “samba no pé”, que era referente altamente valorizado pela população de negros e mulatos que inicialmente praticavam a dança, não sendo porém nos desfiles-espetáculo em que o simulacro do brilho das fantasias, carros alegóricos e da beleza corporal sob certo padrão estético são o fundamento. Tanto assim que o “samba no pé” não se expressa claramente nos critérios de avaliação das escolas. Por outro lado, verificamos nos “grandes desfiles” a tendência de substituição gradativa da população original das escolas de samba por elementos das classes médias e das elites, e até por turistas estrangeiros, que têm condições financeiras de assumir os preços das custosas fantasias do carnaval-espetáculo, como se nota em alas inteiras de muitas escolas que desfilam no carnaval carioca e do paulistano. O samba no pé fica então restrito a alguns poucos especialistas, geralmente negros, os/as passistas, sendo suficiente para a maioria emprestarem seus corpos como complemento ou suporte de fantasia ou os expor como objeto de beleza padrão.

Outra voz representante das escolas a fazer críticas, inclusive à referida falta de “samba no pé” é Cartola, da Mangueira (1976, apud RODRIGUES, 1984, p. 114-15)

⁴⁴ É certo que, nesse ponto, muito daquilo que se fala nos debates e estudos sobre o samba esbarra em dificuldades que, a nosso ver, estão situadas na representação canônica do samba carioca como o samba “brasileiro”. Não nos interessa debater aqui sobre essa questão, mas ela não deixa de apontar para problemas de ingerência oficial no centro de uma manifestação eminentemente popular como o carnaval.

Antigamente, o nosso carnaval e de outras escolas era feito com o pessoal do morro. Costureira era pessoal do morro. Desenhista era gente do morro, desenhando mal ou bem era gente do morro. A figurinista e outras mais era tudo pessoal do morro. Hoje se paga uma fortuna pros figurinistas e tira o incentivo daquele que fazia aquilo – ‘você fez mal feito, vê se capricha mais; pro ano ele caprichava mais e ia aprendendo, aprendendo [...] Há protestos, às vezes, mas é um protesto que entra por um ouvido e sai pelo outro e está acabado. Porque se ele não fizer, se essa escola não fizer, outra vai fazer. Se esta fizer com um figurinista que faz umas fantasias mal feitas, a outra faz melhor e é prejuízo para esta escola. Ela tem que acompanhar, compreende? [...] Acabou o que era autêntico, o que era bom dentro das escolas de samba [...] Depois que o samba foi oficializado foi a derrota das escolas de samba. Porque o desfile de hoje é uma coisa sem graça. Uma escola gasta uma fortuna para botar o Carnaval na rua, pra desfilarem em 40 minutos! [...] 2.500 pessoas [...] 3.000 para desfilarem em 50 minutos ou 40. O que a senhora vê? Qual é o espetáculo? Só vê cores e mais nada. E outra coisa, também não existe mais aquele espaço, é nego pulando, rolando pelo chão, dando cambalhota, isto não é espetáculo! Tudo é bobagem. Isso eu vejo no circo: palhaço dando pulinho pra lá e pra cá, não preciso ir à Avenida ver samba autêntico não sair

As críticas em relação aos desfiles e à presença dos tais “elementos estranhos à escola” também foi notada como uma invasão branca (de classe média) dentro de um universo majoritariamente negro (e pobre). Ana Maria Rodrigues (1984, p. 6) trata esse assunto como um “processo de branqueamento” no qual considera “a chegada de elementos do grupo branco dominante às escolas de samba como mais uma tentativa de anulação do grupo negro, enquanto detentor de formas espontâneas de associação”. Ainda que a autora não qualifique precisamente o “elemento branco” como uma representação de um pensamento inerentemente ligado aos dispositivos de poder, como as instituições oficiais e o poder público, isso acaba por deixar pistas sobre a imagem harmoniosa e espetacular que estas instâncias de poder desejavam manter e, por meio delas, divulgar o país ao exterior a partir de sua “mestiçagem cordial”⁴⁵. Quanto às “formas espontâneas de associação” e cerceamento (ou anulação) do grupo negro citadas por Rodrigues, é bastante significativo o fato notado e descrito por Paulina Alberto (2016) de que em Abril de 1975 - portanto durante o período de vigência do AI 5 - o Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE), braço de inteligência da polícia começou a investigar o fenômeno *Soul*, que era a designação geral de uma música negra estadunidense que embalava festas no subúrbio do Rio de Janeiro. O termo *black* acabou sendo adotado como uma forma de reconhecimento cultural e político que o samba, à

⁴⁵ Ver, por exemplo, SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Gilberto Freyre**: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em Novo Mundo nos trópicos. *Philia&Filia*, v. 2, n. 2, p. 85-117, 2016.

época, era incapaz de fornecer à população negra carioca⁴⁶. Porém, um fato significativo em meio a esses acontecimentos foi a desconfiança do poder repressor policial em relação às manifestações “importadas” da população negra dos Estados Unidos, mais definidas em relação às aspirações políticas e sociais, e sua influência em relação à população negra no Rio⁴⁷. “Sua rejeição (pessoas negras) a quaisquer distinções feitas nas admissões a clubes brancos de ‘elite’ como uma questão de classe ou de ‘adesão’, em vez de raça, tinha um tom comum às defesas conservadoras da democracia racial” (2016, p. 53). Havia, então, uma desconfiança, presente nos próprios relatórios policiais, apontando para a possibilidade de um negro americano estar envolvido no Grupo Black, ou mesmo que este estava recebendo recursos do exterior⁴⁸. Duas questões poderiam vir à tona, neste momento, em razão dos fatos apresentados: uma delas se refere ao medo e a desconfiança com a qual o movimento era visto e a consequente vigilância à qual eram submetidas essas formas de associação espontâneas negras. A outra parece apontar para a incapacidade da “nacionalidade” (ou do temo “brasileiro[a]) operar “cordialmente” sobre todos como referência identitária, seja cultural ou nacional. É justamente nesse ponto que a tão divulgada e celebrada “diversidade cultural brasileira” se revela não só deficiente, mas explicita seu racismo. Como afirma Homi Bhabha (1996, p. 35)

A tentativa de pensar a diferença cultural como algo oposto à diversidade provém da compreensão de que, através da própria tradição liberal – particularmente no relativismo filosófico e algumas formas de antropologia – a ideia de que as culturas são diversas, e de que em um certo sentido a diversidade de culturas é uma coisa boa e positiva que deve ser incentivada, já é conhecida há muito tempo. É um lugar-comum das sociedades pluralistas e democráticas dizer que elas podem incentivar e acomodar a diversidade cultural. [...] A perícia do conhecedor do Ocidente é a capacidade de compreender e localizar culturas numa moldura de tempo universal, que reconhece seus vários contextos históricos e sociais apenas para afinal transcendê-los e os tornar transparentes. A partir daí você começa a ver a maneira pela qual o endosso da diversidade cultural se torna um alicerce da política de educação multicultural de um país. Há dois problemas com isso: um, por demais óbvio, é que, embora sempre haja acolhida e

⁴⁶ O movimento foi batizado como *Black Rio* pela jornalista Lena Frias, amiga de Candeia. ALBERTO, 2016, p. 44.

⁴⁷ Ibid, p. 53.

⁴⁸ ALBERTO, 2016, p. 53. É bastante significativa a observação que enquanto a população branca frequentava festas ao som do *rock* - música estrangeira - sem maiores problemas, a população negra foi vista com desconfiança por sua adesão e seu reconhecimento em relação à *black music*, sendo até alvo de investigações policiais.

estímulo à diversidade cultural, há sempre uma correspondente contenção nela. Uma norma transparente é constituída, uma norma dada pela sociedade hospedeira ou culturalmente dominante, a qual diz que ‘essas outras culturas são boas, mas devemos ser capazes de localizá-las dentro de nossos próprios circuitos’. É isso o que pretendo dizer quando me refiro à *criação* da diversidade cultural e à *contenção* da diferença cultural. O segundo problema, como bem sabemos, é que nas sociedades onde o multiculturalismo é incentivado o racismo ainda se alastra sob várias formas. E isso porque o universalismo que paradoxalmente permite a diversidade mascara normas, valores e interesses etnocêntricos.

Portanto, se a organização de um público negro ou majoritariamente negro ao redor dos bailes *blacks* não passou despercebida pela polícia, do mesmo modo não passou despercebido pelo mercado fonográfico. Aqui falamos do selo Tapeçar, que lançou ambos os discos *Partido em 5, Vols I e II*. O selo Tapeçar⁴⁹ foi originariamente uma fábrica destinada a produzir cartuchos sonoros para automóveis, e que se tornou um selo para editar os lançamentos da gravadora estadunidense Motown, especializada em *black music*, com nomes como Stevie Wonder, Diana Ross, Temptations, Jacksons Five, dentre outros⁵⁰. Com lucros obtidos na divulgação do *cast* da Motown, o selo começou a investir em samba, montando um catálogo de artistas que iam de Elza Soares e Beth Carvalho a Bezerra da Silva, Xangô da Mangueira e Candeia. Os anos 1970 foram decisivos no sentido de apresentarem, de forma mais sólida e contundente, as produções de artistas ligados ao samba e às questões afro-brasileiras, mas, como se pode perceber pelos bailes *blacks*, havia forte influência da cultura negra dos Estados Unidos notadamente em grandes cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro. Isso chegou a gerar certo desconforto, até mesmo entre intelectuais engajados, pois as questões sociais, políticas e artísticas ligadas aos movimentos negros estavam preocupadas com a “importação” de pautas estrangeiras que traziam consigo uma música que

⁴⁹ O acervo da Tapeçar foi adquirido pelo selo Discobertas, de propriedade de Marcelo Fróes. Entramos em contato com ele, que disse desconhecer os discos Partido em 5. Mais informações sobre o selo estão em: <<http://www.discobertas.com.br/>> e <<http://www.territoriomusica.com/entrevistas/?c=1153>>. Acesso em 13/10/2015. Mais em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/selo-independente-recupera-discos-raros-de-elza-soares/n1237828851947.html>>, <<http://www.toque-musicall.com/?cat=195>>. Acesso em 06/08/2018.

⁵⁰ A pauta das questões raciais encampada pelo movimento por direitos civis nos E.U.A. ainda teve desdobramentos na década seguinte, até mesmo no campo da música. Ainda na década de 60, Miles Davis pedia a seus músicos que doassem seus cachês para o movimento negro. Além disso, artistas começaram a deixar claras suas posições políticas no tocante à questão racial negra. Herbie Hancock fundou o grupo *Headhunters*, que misturava *funk* ao jazz, Sonny Rollins começou a flertar também com o funk, Joe Henderson deu o nome de um LP lançado, ainda em 1969, de *Power to The People*

eventualmente poderia minar as pretensões nacionalistas do samba⁵¹. Como afirma Stephen Bockskay (2017, p. 64)

Antônio Candeia Filho atuou como preservacionista e pioneiro do samba — inspirando-se na música da diáspora africana —, mas também como alguém que estabeleceu limites quando se tratava de desposar o pan-africanismo. A aversão ao pan-africanismo na comunidade do samba no Rio de Janeiro intensificou-se durante o final da década de 1970, quando o Black Soul, entre outros sons estrangeiros e presenças culturais, foi percebido como ameaça à primazia do samba.

O próprio Candeia – aparentemente pouco preocupado com tais “invasões” - compôs o partido-alto *Sou Mais O Samba*, no qual o mote (ou primeira) é *Eu não sou africano / Nem norte-americano / Ao som da viola e pandeiro / Sou mais o samba brasileiro*. Se, por um lado, as duas negações iniciais (“não sou africano nem norte-americano”), apontam para a questão da cor da pele, a posterior chama a atenção para aspirações nacionalistas (sou negro e brasileiro) do samba⁵². Por exemplo, Bockskay (2017, p. 74), em entrevista realizada com Dona Ivone Lara, afirma que a compositora reforça o argumento ao dizer-lhe: “Por que você deveria chamar a África de ‘mãe’? [...] Não devemos associar o samba com a África. Eu nunca fui à África não fui nascida lá. Por que eu deveria idolatrar a África?”⁵³.

⁵¹ Mais sobre o assunto em ALBERTO, Paulina L.. **QUANDO O RIO ERA BLACK: SOUL MUSIC NO BRASIL DOS ANOS 70**. História: Questões & Debates, [S.l.], v. 63, n. 2, maio 2016. ISSN 2447-8261.; BOCKSKAY, Stephen. Undesired Presences: Samba, Improvisation, and Afro-politics in 1970s Brazil. *Latin American Research Review*, v. 52, n. 1, 2017 (Ver em bibliografia). Sobre os impasses da “importação” de pautas negras estadunidense: BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Sobre as artimanhas da razão imperialista**. Estudos afro-asiáticos, v. 24, n. 1, p. 15-33, 2002; HANCHARD, Michael. **Política transnacional negra, antiimperialismo e etnocentrismo para Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant: exemplos de interpretação equivocada**. Estudos Afro-Asiáticos, v. 24, n. 1, p. 63-96, 2002.

⁵² Uma das gravações desse samba é a faixa de abertura do Lp *Partido em 5 Vol III*. Em outra gravação, no Lp *Quatro Grandes do Samba* (com Guilherme de Brito, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e Candeia), Candeia diz ao início “não vamos negar nossas origens, mas... somos brasileiros”. Bockskay (2017, p. 74), em entrevista realizada com Dona Ivone Lara, afirma que a compositora reforça o argumento ao dizer-lhe: “por quê eu deveria chamar a África de ‘mãe’? [...] Não devemos associar o samba com a África. Eu nunca fui à África não fui nascida lá. Por quê eu deveria idolatrar a África?”.

⁵³ “Why should you call Africa ‘mom’? [...] We should not associate samba with Africa. I never went to Africa and was not born there. Why should I idolize Africa?”.

Nesse sentido Gabriela Buscácio (2005, p. 36) fala sobre a diferença entre as posturas africanista e americanista, citada por Michael Hanchard⁵⁴, dentro dos movimentos negros brasileiros, e nos informa que

Os americanistas tinham como referência à luta pelos direitos civis dos negros americanos assim como o movimento dos Panteras Negras e do Poder Negro. Para eles, portanto, a contestação dos negros brasileiros viria através de protestos e boicotes contra atos específicos de exclusão racial. Esse grupo no Rio de Janeiro estava vinculado ao CEEA⁵⁵ e ao IPCN⁵⁶.

Enfim, é nesse ambiente permeado por diferentes visões e posturas em relação às políticas afirmativas sustentadas pelos movimentos negros que Candeia reúne diversos compositores, então ligados à Portela, para a gravação do Lp *Partido em 5 Vol I* (1975) e, logo no ano seguinte, o *Partido em 5 Vol II*. Ambos os Lps poderiam ser entendidos como “discos manifestos”⁵⁷, nos quais, pelos fatos, reflexões e trabalhos que conseguimos consultar, tinham a intenção de registrar “um” samba como aquele que se fazia na quadra da escola: sem pretensões ou produções grandiloquentes, uma “brincadeira de partido-alto”, ou, como nas palavras de Candeia, “um samba na intimidade, negro, sem poluição, que nasce do povo, de gente do povo, e que vai para o povo novamente”⁵⁸. Como comentado, as informações dispostas nos Lps são pouquíssimas. A própria produção do *Vol I* só pode ser constatada, de fato, pelas palavras de Wilson Moreira, em depoimento para o documentário *Candeia*, de Luiz Antonio Pilar (2018), quando diz que “apareceu” no estúdio e encontrou Candeia ao lado de Hécio Milito, baterista do Tamba Trio, que como produtor estava “pinçando” os compositores que fariam parte do “manifesto”⁵⁹. João B. M. Vargens, em depoimento para o mesmo documentário, segurando a capa do Lp *Partido em 5 Vol I*, nos diz que “esse disco mudou a história do samba no Rio de Janeiro”. A razão, ele nos explica, é

⁵⁴ HANCHARD, Michael. **Orfeu e o Poder** – Movimento Negro no Rio e em São Paulo, Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

⁵⁵ Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

⁵⁶ Instituto de Pesquisas das Culturas Negras.

⁵⁷ Essa expressão foi dita pelo Professor Dr Salloma Salomão Jovino da Silva, em conversa particular por rede social, em 07/10/2017.

⁵⁸ Falas de Candeia na abertura de ambos os Lps, *Vol I e Vol II*, misturadas.

⁵⁹ Alicate diz que cantou um trecho de *Roda de Partideiro*, samba que consta no *Vol I*, e recebeu sinal positivo de Hécio para participar do time de compositores.

pelo fato já comentado sobre o disco não ter praticamente corte entre uma faixa e outra, sendo quase inteiramente um Lado A e um Lado B, contínuos, e que por isso o disco era cantado nas rodas de samba “por inteiro”, e sempre seguindo a mesma ordem disposta no Lp. É Vargens (2016, p. 83-6), também, no capítulo Ladeira dos Tabajaras quem nos conta um engraçado episódio relacionado a esse Lp, *Partido em 5 Vol I*, no qual ele e Casquinha foram a Botafogo para prestar suas últimas homenagens a Juarez Barroso⁶⁰, em decorrência de seu falecimento. Ao subirem a Ladeira dos Tabajaras, perto das 23h, procurando algum lugar para matar a fome e o frio, pararam numa tendinha onde alguns rapazes animados, rodeados por garrafas de cerveja, estranharam a presença dos dois. Ao serem abordados pelos frequentadores, João Vargens apresenta-se como professor, e diz a eles que aquele outro senhor é o Casquinha. Reconhecido por um dos rapazes, Casquinha foi anunciado aos demais e, nesse momento, em companhia de mais uma cerveja pedida por eles, um dos desconfiados começa a “levar” o samba de Casquinha, *Preta Aloirada*, gravado no Lp *Partido em 5 Vol I*. “Com o auxílio de um pandeiro, que apareceu repentinamente, as músicas do disco foram cantadas, uma a uma, em sequência. Casquinha começou a versar, fazendo o ritmo na palma da mão, descrevendo aquele momento inusitado”⁶¹.

Voltando à escola, no mesmo ano de 1975, “Candeia estava descontente na Portela. Tendo sido um dos idealizadores do departamento cultural, já não mais encontrava espaço dentro desse departamento, em sua escola”⁶². Se por um lado o objetivo de gravar os compositores da escola seria viabilizado pela gravação do *Partido em 5* – supostamente da melhor maneira, ou seja, “como se fosse” uma reunião de sambistas na escola - o impasse em relação à Portela persistia. Então Candeia “lutou para levar a cabo seus objetivos, delineados no documento endereçado – por ele, André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Claudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria – ao presidente Carlos Teixeira Martins, em 11 de Março”⁶³. Nesse documento são enumeradas pontualmente as críticas de Candeia e os demais autores, dispostas em quatro partes, sendo que na destinada às “sugestões” frente aos

⁶⁰ “Jornalista do primeiro time do *Jornal do Brasil*, prosador, cronista”, justamente “quem noticiou, em página inteira do *Jornal do Brasil*, em 8 de dezembro de 1975 o surgimento do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo”. (VARGENS, 2016, p. 83)

⁶¹ VARGENS, 2016, p. 84. Pela descrição de Vargens, foi um prato cheio para Casquinha, exímio versador, usar do momento vivido para improvisar suas “segundas”.

⁶² Id., 1987, p. 66.

⁶³ Ibid., p. 66-7.

problemas notados, temos oito categorias: 1) Direção; 2) Gigantismo; 3) Fantasias; 4) Alegorias; 5) Samba de Enredo; 6) Destaques; 7) Participação dos Componentes e 8) Conclusão. A introdução da carta é uma síntese completa das críticas, onde podemos destacar o início⁶⁴.

Escola de samba é o *Povo* (grifo no original) em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura de nosso povo. Se hoje em dia são unânimes opinião e posição contrárias da imprensa em relação à Portela, é porque a Portela, apesar da tradição e glória, se deixou descaracterizar pelas interferências de fora. Aceitou passivamente as idéias de um movimento que, sob o pretexto de buscar evolução, acabou submetendo o samba aos desejos e anseios das pessoas que nada tinham a ver com o samba. Durante a década de sessenta, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. *O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba*, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. *Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile.* (grifos nossos)

Ou seja, é compreensível o comentário de sambistas afirmando que, por exemplo, o samba de terreiro começa a ser deixado de lado nas escolas em detrimento de sambas de enredo dos anos passados e outras composições que tocam no rádio⁶⁵, para satisfazer um público que começa a pagar ingressos e a frequentar festas e ensaios nas escolas. Tantininho⁶⁶, da Mangueira, é outro que relata a mesma questão, e de um modo interessante, pois também afirma que “começaram a aparecer nas escolas pessoas que... não tinham nada a ver com o samba... *pelo menos pra gente*” (grifo nosso). Seria essa “gente” o “povo brasileiro”?

Pois “em fins de 1975, o Edgar – cunhado de Candeia – chegou em Jacarépaguá pedindo ao compositor que o ajudasse na compra da bateria para um bloco a ser fundado em Rocha Miranda, o Quilombo dos Palmares”. Candeia não hesita: “Por quê não uma escola de

⁶⁴ Ibid., p. 67.

⁶⁵ Depoimento de Wilson Moreira no Documentário Matrizes do Samba (IPHAN, 2007). Esse mesmo comentário será descrito e problematizado mais à frente.

⁶⁶ Depoimento contido no filme *Eu sou Povo*, de Bruno Bacellar, Luis Fernando Couto e Regina Rocha (2007).

samba?”⁶⁷. Então ao dia 8 de dezembro de 1975 – dia de Nossa Senhora da Conceição – ocorre, em um terreno baldio da rua Pinhará, a inauguração do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo⁶⁸. A Quilombos⁶⁹ não pretendia desbancar ou “tirar” sambistas de suas escolas, mas estava destinada a ser “um teto para todos os sambistas”. Pessoas ligadas à Portela, Mangueira, Império, Lucas, dentre tantas que frequentavam o G.R.A.N.E.S. Quilombo estavam todas livres para continuar em suas agremiações, mas convidadas sempre a acrescentar e ampliar a nova escola. A inauguração contou também com alguns nomes como Paulinho da Viola, Mauro Duarte, Elton Medeiros, Guilherme de Brito, Alvarenga, Isaura de Assis, Jacira Silva, Monarco e Casquinha, que entre muitos outros sambistas “tiravam seus sambas, muitos deles com versos alusivos ao acontecimento”⁷⁰. “Será que sou eu quem vai ensinar esse povo o que é samba? Olhem o Alvarenga cantando. Ouça os versos de Elton e do Mauro Duarte. Nada tem de novo no que eles estão fazendo. Quantos sambistas estão deixando de fazer isso? Por quê?”⁷¹, disse Candeia. Elton Medeiros complementarmente, em resposta a “alguns, mal intencionados ou desavisados”, que começaram a tachar a Quilombo de ser um centro racista, que “um branco como Alfredo Português, que teve passagem marcante pela Mangueira, como autor de inúmeros sambas que concorreram para aumentar o prestígio daquela escola [...] não inventou passos esquisitos nem tentou mudar o ritmo do samba da Mangueira”⁷². Essa questão, por exemplo, dá vazão ao pensamento de Ana Maria Rodrigues (1984), quanto às “formas espontâneas de associação”, sobre uma perspectiva ou pensamento “branco-nacional”, “mal intencionado ou desavisado”, que rege as instituições brasileiras.

Acreditamos, então, com essas reflexões, termos situado questões pontuais no momento histórico da fundação da G.R.A.N.E.S. Quilombo, além da gravação dos discos

⁶⁷ VARGENS, 1987, p. 72.

⁶⁸ Foram poucos os encontros realizados nesse endereço da rua Pinhará. A escola teve como sede o terreno onde se situava o Esporte Clube Veja, na rua Curipé, 65, em Coelho Neto. Mais em VARGENS, *Ibid.*, p. 72.

⁶⁹ Vargens trata a escola por diversas vezes como Quilombos. O termo parece-nos bastante interessante na medida em que dá vazão à pluralidade cultural e de pontos de vista em relação às manifestações diaspóricas e seus caminhos. Ver, por exemplo, VARGENS, *Ibid.*, p. 72-3.

⁷⁰ Matéria do Jornal *Última Hora*, publicada em janeiro de 1976, apud VARGENS, *Ibid.*, 72-3.

⁷¹ Jornal *Última Hora*, janeiro de 1976, apud VARGENS, *Ibid.*, p. 73.

⁷² Jornal *Última Hora*, edição de 7 de janeiro de 1976, p. 7, apud VARGENS, *Ibid.*, p. 74.

Partido em 5 Vols I e II. No próximo capítulo iniciaremos as questões em relação às análises técnico-musicais dos Lps em questão.

CAPÍTULO 2

2. “Cumé qui é, rapaziada? Vamo armá um partido-alto?”⁷³

Depois da tentativa de situar as questões envolvidas nos planos de Candeia, da gravação dos discos, da fundação da nova escola de samba, além das considerações históricas em relação à década de 1970 - momento em que os Lps foram gravados - procuraremos analisar os pontos que julgamos necessários para uma melhor (se possível!) compreensão daquilo que os compositores invariavelmente chamam de partido-alto.

2.1 “Esse time de crioulo”⁷⁴ – Os compositores de Escolas de Samba, músicos e os compositores

Esse toque da Velha Guarda nos deixa embevecidos. De onde veio isso? Como apareceu? Uma vez, no Portelão, houve uma festa relembrando o tempo antigo – Candeia, Bubu, Alberto -, uma reminiscência da Portela antiga dos anos 1950. Bubu e Alberto tocando pandeiro, em ritmo que só vi na Portela. Esse toque é importante na rítmica da Portela e na formação do desenho melódico dos grandes sambas da Portela, aqueles sambas do Candeia, com melodias mais rebuscadas (...).⁷⁵

Uma das tarefas mais difíceis em relação à análise dos dois Lps é descobrir quem esteve lá, quem foi responsável pela arregimentação dos compositores, músicos, convidados, até saber do estúdio onde foram gravados, quem fez os trabalhos técnicos de captação e mixagem, quem o produziu, etc. Todas essas informações eram costumeiramente dispostas em encartes contidos nos discos comerciais (ou pelo menos em grande parte deles), ou algumas vezes impressos na contracapa do Lp. Por elevar o custo da produção de Lps, o encarte foi gradualmente desaparecendo das gravações feitas no Brasil, e por vezes, junto com ele, diversas informações que contemplavam fãs até pesquisadores⁷⁶. Por aquilo que é

⁷³ Frase dita por Candeia, antes de Roda de Partideiro, no Vol II, de Wilson Moreira

⁷⁴ Frase dita por Velha (como já mencionamos) antes de cantar *Defeito de Mulher*, seu primeiro samba no Lp *Partido em 5 Vol I*.

⁷⁵ Depoimento de Paulinho da Viola contido em **A Velha Guarda da Portela** (MONTE, VARGENS, 2001, p. 50). Ver em bibliografia.

⁷⁶ Além disso, no momento em que a pesquisa começou a ser feita, conseguimos constatar que ao menos três participantes desses discos estão vivos: Casquinha, com 95 anos de idade, Wilson Moreira, com 82 e o mais novo de todos (apesar de não termos sua idade declarada), Antenor Marques Filho, o Gordinho, que participou somente do segundo Lp em questão.

possível ouvir nas gravações, estiveram presentes, no *Partido em 5 Vol I*, os compositores e cantores Candeia (Antonio Candeia Filho, 1935-1978), Casquinha (Otto Enrique Trepte, 1922-), Velha da Portela (Euzébio do Nascimento), Joãozinho da Pecadora (João de Souza Barros) Wilson Moreira (“Alicate” ou “Neguinho Alicate”, 1936 -) e Anézio do Cavaco (Anézio Tavares da Silva, 1930 - ?⁷⁷), enquanto os instrumentistas são⁷⁸ Marçal (Nilton Delfino Marçal, 1930-1994), Dotô (ou Doutor, Edmundo Pires de Vasconcelos), Luna (Roberto Bastos Pinheiro) e Osmar do Cavaco (Osmar Procópio da Silva, 1931 - 1999). Já no *Partido em 5 Vol II* há apenas uma troca em relação aos compositores, onde temos Hélio Nascimento no lugar de Joãozinho da Pecadora, e entre os instrumentistas há o acréscimo de Elizeu Félix, (1924 – 2009, fechando o famoso trio de tamborins⁷⁹, Marçal, Elizeu e Luna) e a chegada de Gordinho (Antenor Marques Filho) no surdo.

Dentre os compositores, talvez pudéssemos dizer que dois deles têm certa proeminência, certamente pelas suas composições no mundo do samba que extrapolam o ambiente das escolas, que são Candeia, obviamente, Casquinha e Wilson Moreira.

Candeia⁸⁰, notório compositor, cresceu em um ambiente familiar completamente ligado ao samba. Ele mesmo relata que tinha muita tristeza quando garoto, pois nos aniversários de outros colegas e crianças da vizinhança, sempre havia “bolo, essas coisas. No

⁷⁷ Descobrimos o falecimento de Anézio na seguinte reportagem, que não traz a data: disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2015/beija-flor-do-luxo-ao-lixo-brilha-comunidade-da-baixada-na-avenida-15172161>. Acesso em 16/07/2018.

⁷⁸ Não há identificação de quem toca surdo nesse disco, mas há menções feitas por Velha e Candeia sobre um músico, percussionista, chamado Gilberto. Acreditamos que o surdo esteja sendo tocado, então, por Gilberto D’Ávila, ex-integrante da Orquestra Tabajara (disponível em <http://dicionariompb.com.br/orquestra-tabajara>, acesso em 16/07/2018), e que gravou esse instrumento, além do pandeiro, no famoso disco de Cartola – com sambas bastante diferentes daqueles que ouvimos aqui, em *Partido em 5*, diga-se - intitulado *Cartola 74*. Disponível em http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00731. De qualquer maneira, pelas informações e datas é um tanto difícil comprovar se é mesmo Gilberto D’Ávila quem está ao surdo. Acesso em 16/07/2018.

⁷⁹ Em tempo, vale dizer que nem sempre estão os três ao tamborim.

⁸⁰ Existem duas questões muito abordadas em relação à biografia de Candeia que não citamos neste trabalho. A primeira é o fato de Candeia ter sido policial – extremamente truculento, segundo diversos depoimentos, inclusive de algumas pessoas bem próximas dele – ; e a segunda, de ter ficado paralisado depois de levar cinco tiros do dono de um caminhão, que, depois de se envolver em uma batida com o carro de Candeia (então acompanhado de seu amigo e compositor Waldir 59 e uma amiga), viu o truculento policial esvaziar os pneus do caminhão a tiros. Muitos colegas, como Martinho da Vila e João B. M. Vargens, também comentam que esse fato, “por mais irônico que possa parecer”, fez sua obra crescer muito, “tanto do ponto de vista lírico quanto social” (VARGENS, 1987, p. 49). Ver mais em VARGENS, 1987.

meu era feijoada, limão, partido-alto. Festa de adulto”⁸¹. Compôs seu primeiro samba de enredo em 1953, aos 17 anos, em parceria com Altair Prego, *Seis Datas Magnas*, que foi vencedor do carnaval de 1953, e mais três em parceria com Waldir 59, nos anos 1955 (*Festa Junina em Fevereiro*), 1956 (*Riquezas do Brasil*) e 1957 (*Legados de D. João VI*), conseguindo terceiro, segundo e primeiro lugar, respectivamente; ao lado de Casquinha, Bubu, Piccolino e Waldir 59 compôs o samba enredo campeão de 1959 (*Brasil Pantheão de Glórias*) e, finalizando a série com mais um, em 1965 (*Histórias e Tradições do Rio Quatrocentão*), também em parceria com Waldir 59, alcançando o terceiro lugar no desfile⁸². Gravou cinco Lps individuais⁸³, participou de mais quatro⁸⁴ (dentre os quais, os Lps em questão: *Partido em 5, Vols I e II*), produziu dois discos⁸⁵, é autor de 105 sambas gravados, além de mais 41 sambas inéditos⁸⁶.

Casquinha, prolífico compositor e um dos maiores parceiros de Candeia, é autor de 51 sambas que aparecem em quase 80 gravações, desde seu grupo Os Mensageiros do Samba, passando por Clara Nunes, Paulinho da Viola (parceiro tanto de Candeia quanto de Casquinha em sambas), Luiz Carlos da Vila, Cristina Buarque, Velha Guarda da Portela, Elza Soares, Marisa Monte, Nara Leão, dentre outros, além de ter mais de 30 participações como músico em outras gravações, desde fazendo coro como tocando instrumentos de percussão, do

⁸¹ VARGENS, *Ibid.*, p. 25.

⁸² CANDEIA e ISNARD (1978, p. 27-8), DE MEDEIROS VARGENS (1987, p. 136-8).

⁸³ *Autêntico. Samba. Melodia. Portela. Brasil. Axé*, 1970, **Equipe**; *Seguinte... raiz Candeia*, 1971, **Equipe**; *Candeia, Samba de Roda*, 1975, **Tapecar**; *Luz da Inspiração*, 1977, **WEA-Atlantic**; *Axé*, 1978, **WEA-Atlantic**. Em VARGENS (1987, p. 139-40). A edição do livro de onde retiramos essas informações é de 1987, portanto é possível que existam outras coletâneas ou mesmo alguma música inédita que possa ter sido gravada.

⁸⁴ Além dos citados *Partido em 5 Vol I* (1975, **Tapecar**) e *Vil II* (1976, **Tapecar**), há também *Mensageiros do Samba*, 1966, **Polydor**, e *Quatro Grandes do Samba*, 1977, **RCA-Victor**. DE MEDEIROS VARGENS (1987) dá nomes aos mensageiros do samba, além de suas profissões: Candeia, detetive; Casquinha, bancário; Arlindo, detetive; David, polícia militar; Jorge, funcionário público; Piccolino, guindasteiro do cais; Bubu, torneiro mecânico. Afirma que o conjunto foi inspirado no conjunto *A Voz Do Morro*, formado por Paulinho da Viola, Zé Kéti, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Anescarzinho e Zé Carlos (p. 139)

⁸⁵ *Cânticos do Candomblé (Nação Ijexá e Angola) – Babalorixá Lázaro* (1976, **Tapecar**); *Quilombo – jongo – capoeira – Basam de Angola* (1976, **Tapecar**). VARGENS (1987, p. 140).

⁸⁶ VARGENS (1978, p. 140) ainda deixa uma informação intitulada Lps Documentários Sobre Candeia, que acreditamos serem coletâneas. Quais sejam: *Elton Medeiros / Candeia* (1978, **Abril Cultural**), *O melhor de... Candeia* (1981, **WEA-Atlantic**) e *Samba(II) de terreiro e de enredo* (1983, **Abril Cultural**)

tamborim ao reco-reco passando pelas tradicionais palmas e até saco-plástico⁸⁷. Paulinho da Viola conta que quando chegou a Portela, levado pelo seu primo Oscar Bolão, mestre da bateria portelense, num tradicional encontro matinal que se realizava aos domingos entre os compositores. Foi lá que, solicitado por eles, cantou um samba que só tinha a “primeira” (como eram antigamente os sambas). Disse, então, que Casquinha nem esperou acabar o samba e colocou uma “segunda”; e assim nasceu a primeira parceria entre os dois, com o samba *Recado*⁸⁸.

Wilson Moreira, filho de mineiros, mas nascido e criado em Realengo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, começou na Escola de Samba Unidos da Água Branca e Mocidade Independente de Padre Miguel (da qual se considera um dos fundadores) na década de 1950, indo para a Portela nos anos 1960 pelas mãos de seu Natal⁸⁹. Foi guia de cego, engraxate e guarda penitenciário. Talvez um dos poucos compositores de escola de samba que pôde estudar música, entre 1968 e 1970, no MIS (Museu da Imagem e do Som) do Rio de Janeiro, através de bolsa de estudos distribuída a compositores de Escolas de Samba⁹⁰, com o compositor Guerra-Peixe, e posteriormente, em 1972, com Maria Luiza de Matos Priolli, patrocinado pela Ordem dos Músicos do Brasil. Já em 1956 teve uma composição gravada por Leny Andrade, foi compositor de dois sambas de enredo vencedores na Mocidade Independente de Padre Miguel, em parceria com Da Vila, Arsênio Isaías e Jurandir Cândido, nos anos 1962 e 1963, período anterior a sua chegada na Portela. Já foi gravado por nomes como Alcione, Paul Mauriat, Zezé Motta, Clara Nunes, Beth Carvalho, Grupo Batacotô, João Nogueira, Elizeth Cardoso, Zeca Pagodinho, Toque de Prima e Roberto Ribeiro, além de ter como um de seus maiores parceiros o sambista, escritor e pesquisador Nei Lopes. Foi também o primeiro diretor de harmonia da GRANES Quilombo.

⁸⁷ VARGENS, 2016, p. 110.

⁸⁸ Especial Paulinho da Viola, para a TV *Tupi* (1981). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=smt4oxNNTYs>. Acesso em 17/07/2018.

⁸⁹ Natal da Portela, ou Natalino José do Nascimento (1905-1975) era filho do Sr. Napoleão, um dos fundadores da Portela, em cuja residência aconteciam festas de jongo e caxambu, além de ter abrigado os primeiros encontros que culminaram no nascimento da Portela. Natal era bicheiro e foi presidente da escola, o mais festejado e admirado. O personagem Natal foi tão marcante que foi mote de um filme que leva seu nome, *Natal da Portela* (1988), dirigido por Paulo César Sarraceni e estrelado por Milton Gonçalves.

⁹⁰ Disponível em <http://dicionariompb.com.br/wilson-moreira/biografia>. Acesso 18/07/2018.

Os outros compositores presentes são mais ligados ao mundo do samba e das escolas, como Velha, autor do samba de enredo *O Mundo Melhor de Pixinguinha*, em parceria com Jair Amorim, David Corrêa e Evaldo Gouveia, que rendeu à Portela o segundo lugar no carnaval de 1974. Participou dos Lps *Partido em 5 Vol III* (1977), *Partido em 6* (1979), além de um Lp intitulado *Velha no Partido em 5* e um em parceria com Gracia do Salgueiro, *Fusão do Samba* (1975). Além disso, uma de suas faixas aqui presente, *Leão de Coleira*, também foi gravada por Jair Rodrigues⁹¹. Anézio do Cavaco, que depois da Portela foi da ala de compositores da Beija-Flor, também é bastante conhecido como compositor de escolas de samba. Candeia e Isnard chegam a festejá-lo como introdutor da gíria “minha preta” como um termo característico utilizado em sambas⁹². Os autores deixaram uma parte em seu livro dedicado à *Cultura própria da Escola de Samba* (p. 67 – 70), na qual destacam os cânticos, alimentação, reuniões sociais (nas quais destacam as “rodas de samba, ensaios, brincadeiras de partido alto, o Jongo”), vestimenta e, finalmente, o quesito linguagem, pelo qual atribuem a Anézio a introdução desse termo, muito utilizado em sambas. (1978, p. 68). Aliás, os autores destacam, também nesse quesito da linguagem, a contribuição de mais outros termos, como “Menina eu parei na tua”, atribuído a Martinho da Vila, e “mora no assunto”, “Morou” e “Vê se te manca”, atribuídas a Padeirinho⁹³ – que, aliás, independentemente da “veracidade” da informação ou da comprovação do fato, é exatamente a expressão “eu não **morava** na onda” que Casquinha e Jorge Porém utilizam em *Dendeca de Brisa* (ou *Dendeca de Briga*, originalmente), para dizer que não sabiam que a “Dendeca” era tão briguenta. Joãozinho da Pecadora, que adquiriu o apelido por conta de sua composição em parceria com Jair do Cavaquinho *Pecadora*, gravada por Elizete Cardoso no Lp de sugestivo título *Elizete sobe o morro*, lançado pelo selo Copacabana, em 1965, e posteriormente incluída no CD “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - Paulinho da Viola e os Quatro Crioulos”⁹⁴. Por fim, e infelizmente, não conseguimos nenhuma informação sobre Hélio Nascimento,

⁹¹ Faixa de abertura do Lp *Talento e Bossa de Jair Rodrigues*, 1970, seis anos antes da gravação do Lp *Partido em 5 Vol II*.

⁹² CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 68.

⁹³ Padeirinho (da Mangueira), apelido do compositor Oswaldo Vitalino de Oliveira (1927 – 1987). Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/padeirinho>>. Acesso em 16/-7/2018.

⁹⁴ Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/joaozinho-da-pecadora/dados-artisticos>>. Acesso em 16/07/2018.

mas somente que participou da gravação do Lp *Partido em 5 Vol II*⁹⁵, além de ser o autor de uma faixa, *Quando Eu Me Lembro*, gravada pelo *Conjunto Baluartes* no Lp *Nira Gongo*, do qual faziam parte os percussionistas Marçal, Elizeu, Luna e Doutor (ou Dotô), além do percussionista Marçalzinho (Armando de Souza Marçal, filho de Marçal) e o cavaquinhoista Toninho. Esse time de percussionistas, por sua vez, fez parte de considerável produção de Lps de sambas e também da chamada música popular brasileira, desde os anos 1960, acompanhando nomes como Milton Nascimento, Dori Caymmi, Roberto Ribeiro, Clementina de Jesus, Monarco, Cartola, Clara Nunes, Beth Carvalho, Chico Buarque, João Bosco, Jorge Ben (à época, mas há tempos, Benjor), Antônio Carlos & Jocaí, Elizete Cardoso, Eduardo Gudin e até mesmo Sarah Vaughan em seu disco *O Som Brasileiro de Sarah Vaughan*, dentre muitos outros. O trio de percussionistas⁹⁶ Marçal, Elizeu e Luna ficou bastante famoso e conhecido por suas execuções como “trio de tamborins”, no qual cada um realizava uma *levada* complementar à do outro, deixando espaço para improvisos no toque ao cargo do Mestre Marçal. Este, aliás, tem um longo currículo no mundo do samba e da música popular brasileira. Filho de Armando Marçal e afilhado de Bide, da dupla Bide e Marçal (Alcebíades Maia Barcelos, 1902-1975; Armando Vieira Marçal, 1902-1947), autores de diversos sambas de sucesso, ambos ligados ao bairro do Estácio, de onde surgiria uma nova maneira de se fazer samba⁹⁷. É possível que uma única informação dê conta do prestígio musical de Mestre Marçal, que também comandou as baterias das escolas de samba Império Serrano e Portela, foi o coro que participou da gravação de seu primeiro disco Lp, em 1975, pela gravadora **EMI-Odeon**, produzido por Fernando Faro. Conhecido como “Coro Milionário”, nele estavam presentes Chico Buarque, Clara Nunes, Cristina Buarque, Dona Ivone Lara, Élton

⁹⁵ Nem mesmo o solícito professor (e notório portelense) João B. M. Vargens, a quem consultamos via correio eletrônico, sabia de maiores informações sobre este compositor, saudado como “malandro, mesmo” por Candeia, ao anunciar sua “chegada à roda” no Lp *Partido em 5 Vol II* para cantar o samba *Continuo a ser Flamengo*, de sua autoria.

⁹⁶ Que foi, talvez, a maior referência que tivemos por meio de amigos percussionistas, em relação aos discos *Partido em 5*.

⁹⁷ Ao lado de nomes como Brancura (Silvio Fernandes, 1908-1935), Ismael Silva (1905-1978), Baiaco (Osvaldo Caetano Vasques, 1913-1935), Mano Edgar (Edgar Marcelino dos Passos 1900-1931), Mano Elói (Elói Antero Dias 1888-1971), Nilton Bastos (1899-1931), Mano Aurélio (Aurélio Gomes) e Rubem Barcelos (ou Mano Rubem, 1904-1927), dentre outros, a turma do Estácio e seu bloco *Deixa Falar* é conhecida por inovar ou diferenciar seus sambas daquilo que alguns chamam de “estilo velho”, nos quais enquadram os sambas mais “amaxixados”, como o próprio *Pelo Telefone* (Donga, Mauro de Almeida), para o chamado “estilo novo”, como são muitos dos sambas até hoje tocados e conhecidos feitos pelos compositores do Estácio. Mais que isso, esse estilo de compor sambas, com andamento um pouco mais vivo e ritmicamente diferente do anterior, é considerado precursor da sonoridade que o samba, em sua forma então mais moderna, possui ainda hoje.

Medeiros, Gisa Nogueira, Gonzaguinha, João Nogueira, Martinho da Vila, Milton Nascimento, Miúcha, Nosso Samba, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro e Roberto Ribeiro, aos quais Marçal ainda acrescenta Djavan⁹⁸. Segundo o próprio Marçal, “não teve cachê”, pois na verdade “eles foram lá me presentear, porque essa turma passou tudo pela minha mão, no estúdio... eu gravei com toda essa gente”⁹⁹. O último trabalho que realizou, inclusive, foi como membro da banda de Chico Buarque. Roberto Bastos Pinheiro, o Luna, e Elizeu Félix na maioria das vezes estão sempre junto ao Mestre Marçal nas fichas técnicas dos discos. Luna trabalhou também na Rádio Mauá acompanhando o grupo de César Faria, pai de Paulinho da Viola e violonista do grupo Época de Ouro, capitaneado por Jacob do Bandolim, com quem Luna também trabalhou na Rádio Nacional. Nas raras aparições em TV nas quais seu nome é mencionado podemos vê-lo acompanhando o grupo de Raphael Rabelo, no festival Heineken Concerts de 1993, ao surdo, como também no especial de Paulinho da Viola para a TV Tupi em 1981, citado anteriormente¹⁰⁰. Eliseu, além dos diversos artistas já citados junto aos nomes de Marçal e Luna, também trabalhou com Ary Barroso e Humberto Teixeira¹⁰¹. Uma cena rara, com os três percussionistas Marçal, Eliseu e Luna pode ser vista enquanto acompanham Dona Ivone Lara em seu partido-alto *Tiê*¹⁰². Edmundo Pires de Vasconcelos, o Doutor (ou Dotô) é sem dúvida um dos maiores percussionistas do samba, considerado o “inventor” do repique de anel. É parceiro de Wilson Moreira no samba *Roda de Partideiro*, presente no *Partido em 5 Vol I*. Participou de inúmeras gravações de artistas da

⁹⁸ Entrevista de Marçal ao programa **Ensaio**, na TV Cultura (Disponível em: < http://tvcultura.com.br/videos/55496_ensaio-mestre-marcal-14-08-2016.html>, acesso em 16/07/2018). Nesse programa ele diz que a gravação do Lp foi no ano de 1975, porém o sítio eletrônico **Cravo Albin** o situa em 1978. Disponível em: < <http://dicionariompb.com.br/mestre-marcal/dados-artisticos>>. Acesso em 16/07/2018.

⁹⁹ Entrevista de Marçal ao programa **Ensaio**, na TV Cultura (Disponível em: < http://tvcultura.com.br/videos/55496_ensaio-mestre-marcal-14-08-2016.html>, acesso em 16/07/2018)

¹⁰⁰ Em ambos está ao lado de Marçal. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4vq-yXIW4E8>>. Nesse vídeo, ao tocarem *Tiê*, de Dona Ivone Lara, um partido-alto, Wilson das Neves “pede licença” e começa a improvisar versos de “segunda”, além de podermos ver todos os percussionistas indo à frente do palco para “mostrarem no pé” o que sabem: sambar. Ver também nota e rodapé 77 para o programa sobre Paulinho da Viola na TV Tupi (1981). Acesso em 17/07/2018.

¹⁰¹ BARROS, 2015, p. 54. Dissertação de Mestrado (UNICAMP). Ver em bibliografia.

¹⁰² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RdxEgYliOZI>. Acesso em 17/07/2018.

música popular brasileira¹⁰³ e, claro, também do samba. Vale citar que também gravou, ao lado de Marçal, Luna e Robertinho Silva, a faixa *Equilibrista*, contida no Lp *Circense*, do multi-instrumentista e compositor Egberto Gismonti¹⁰⁴. Osmar Procópio da Silva, o Osmar do Cavaco, estofador de profissão e primeiro cavaquinista da Portela de 1971 até 1987. Deixou para seu filho, também músico e compositor, Serginho Procópio, sua vaga na Velha Guarda da Portela. Fez uma memorável dupla com Jorge do Violão¹⁰⁵, sempre exigida por Candeia em suas apresentações. Por fim, Antenor Marques Filho, o Gordinho é um dos sambistas mais conhecidos e respeitados da atualidade. Foi membro do *Conjunto Nosso Samba*, com quem acompanhou Clara Nunes, Martinho da Vila e Bezerra da Silva, e além de ter gravado com diversos dos nomes já citados certamente – até por ser o mais novo entre os citados - foi o único a participar como músico de estúdio e em turnês dos grupos modernos de *Pagode*, que tiveram muito destaque em meados dos anos 1980 e se consolidaram na década seguinte. Voltemos, então, ao nosso assunto.

Os discos *Partido em 5* poderiam ser eventualmente classificados como “paus-de-sebo”, no qual diversos artistas e/ou compositores dividiam presença em um Lp com a intenção de lançar ou “descobrir” algum autor cuja composição ou interpretação pudesse vir a fazer sucesso. O termo, explicam Lopes e Simas, faz referência à brincadeira popular na qual os concorrentes deveriam subir num mastro propositalmente untado com substância escorregadia para conseguirem o prêmio colocado em seu topo¹⁰⁶. Segundo os autores a expressão era popular na década de 1970 no ambiente da indústria fonográfica para designar um disco, geralmente de samba¹⁰⁷. No caso do *Partido em 5* a situação parece ser um tanto diferente. Desde seus participantes, passando pela produção dos Lps, até as questões referentes ao momento histórico em que foram gravados, nos anos 1975 e 1976. Mas a

¹⁰³ Uma delas, inclusive, acaba até prestando uma homenagem a ele, o “samba-MPB-partido-alto” *Incompatibilidade de Gênios*, de João Bosco e Aldir Blanc, do qual falaremos rapidamente mais à frente.

¹⁰⁴ Ver BARROS, Vinícius de Camargo. O uso do tamborim por Mestre Marçal: legado e estudo interpretativo, 2015, p. 26. Dissertação de Mestrado (UNICAMP).

¹⁰⁵ Jorge da Conceição (1930 – 1999).

¹⁰⁶ LOPES, SIMAS, 2015, p. 219.

¹⁰⁷ É possível que exista relação com os discos já então conhecidos como “coletâneas”, organizados em torno dos artistas de uma determinada gravadora ou selo. A própria gravadora **Som Livre** começou a produzir discos das trilhas sonoras das novelas da Rede Globo colocando diversos artistas num mesmo Lp. O eventual sucesso de algum destes poderia proporcionar novos produtos e, claro, mais lucros.

principal diferença, seguramente, é que todos os presentes tinham ligação íntima com escolas de samba, notadamente os compositores/cantores, que faziam (ou fizeram) parte das chamadas ala dos compositores de escolas de samba (aqui, todos pertencentes ao GRES Portela). Não que dentre estes compositores e membros da bateria da escola não existissem alguns desejosos de subir nesse pau-de-sebo, mas o que queremos deixar claro é a vivência dessas pessoas dentro da agremiação e sua participação nas atividades proporcionadas por ela. Procuremos, então, esclarecer o que é um compositor de escola de samba, quais seus deveres, obrigações e conhecimentos. Candeia e Isnard (1978, p. 45) descrevem-nos da seguinte maneira:

São os responsáveis pela parte musical da Escola de Samba. É de sua musicalidade que vive a Agremiação. Com raízes populares, esses compositores criam as imagens poéticas ligadas ao seu dia-a-dia, levados apenas pela intuição e pelo *ritmo envolvente do samba*. Seus conhecimentos são, na maioria das vezes limitados em termos musicais e de sua escolaridade, o que não invalida suas composições, como já está mais do que provado. Suas obras musicais são levadas o público na quadra de ensaio da Escola. São ensaiadas praticamente no momento da apresentação. Caso a melodia seja bem aceita pelo público (*componentes*), o compositor volta a cantar e é desta aceitação que depende o trabalho do compositor. (grifos nossos)

Os destaques dados aos termos acima refletem bastante as questões que nos interessam neste trabalho. Primeiramente em relação ao “ritmo envolvente do samba”, entende-se aqui que diversas proposições sobre as qualidades do ritmo/gênero do samba (“sincopado”, “contramétrico”, além de outros tantos) estão descritas pela ótica (e, claro, pelo ouvido!) do sambista; ou seja, seus “limitados conhecimentos em termos musicais e de escolaridade” não os desautorizam a teorizar, cada qual à sua maneira, em termos nativos aquilo que para a teoria musical poderia ou deveria ser descrito de outra maneira. Segundo, e mais importante, é a questão dos chamados componentes: são eles quem aprovam os sambas cantados, em primeira mão, nos ensaios das escolas. Muito provavelmente escreveram-no assim deixando subscrito que, já à época, diversos “elementos estranhos” à realidade das escolas de samba já eram habituês dos ensaios, mas certamente como *convidados pagantes*, e não necessariamente *componentes* da escola. Mas há mais.

Na definição feita pelos autores podemos entender que aquilo que diferencia o “compositor de samba” dos compositores de escola é apenas a ligação estreita que este tem com a agremiação, mesmo que isso pareça pouco acréscimo àquilo que já entendemos por

“compositor”. Mas, como afirmam os autores, “a filiação à Escola de Samba também identifica o compositor ao grupo social a que pertence”¹⁰⁸, além de que “os primeiros dirigentes da Escola foram compositores”¹⁰⁹, citando a criação da Portela, que surgiu “entre as várias reuniões de samba (roda de samba) que faziam Antonio Caetano, Paulo¹¹⁰, Rufino, Heitor dos Prazeres, José da Costa, Claudionor, Alcides¹¹¹ e outros”. Pelos nomes citados, fica clara a afirmação de Maria Júlia Goldwasser¹¹² de que “a ala de Compositores constitui uma espécie de elite dentro da Escola” (apud LOPES, SIMAS, 2015, p. 69), até mesmo pelo rigoroso processo ao qual deveriam ser submetidos os candidatos a participar dessa ala. Lopes e Simas (2015, p. 69) complementam dizendo que

nos tempos românticos, anteriores a essa decisiva década de 1970, o grande troféu do compositor de escola de samba era ser admirado por seus pares e pelo mundo do samba como um todo. Além do orgulho de sua condição, o compositor era também motivado por seus laços comunitários e pelo amor à sua bandeira.

Sobre essa diferenciação de “compositor” para “compositor de escola de samba”, há algo muito valioso – principalmente para alguém que não conhece o meio das escolas de samba - dito por um reconhecido compositor e também compositor de escola de samba, Paulinho da Viola. Aqui ele tenta ajustar sua conversa com o diretor e documentarista francês Pierre Bharou, durante a gravação do documentário¹¹³ *Saraváh* (1972).

(Reportando-se a Pierre Bharou) Eu ‘tava dizendo o seguinte: cê perguntou à (Maria) Bethânia... quer dizer, o compromisso de Bethânia... depende... é uma outra escola... cê entende isso? Uma outra escola... entende o que é outra escola? Uma outra formação, entende, com novas proposições... dentro da forma popular. Quer dizer, agora, o meu compromisso, não sei se você

¹⁰⁸ Ibid, p. 45.

¹⁰⁹ Ibid, p. 45.

¹¹⁰ Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, primeiro presidente da Escola.

¹¹¹ Alcides Dias Lopes, conhecido como Alcides Malandro Histórico em razão da impressionante memória sobre fatos relacionados ao mundo do samba.

¹¹² GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira**. Zahar Editores, 1975.

¹¹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZXJEMg5vT40&t=1565s>. Acesso em 14/07/2018. A continuação da explicação que Paulinho faz a Pierre é bastante interessante sobre o universo das escolas e sua relação com o carnaval, além do compromisso do sambista com sua escola de samba.

sabe, eu sou um autor de escola de samba... compositor... de escola de samba... E você sabe, na cultura popular, o que significa uma escola de samba...? Sabe? Hum-hum... então... que que você quer saber? Eu não entendi direito o que cê me perguntou...

Ou seja, a distinção entre compositor de escola de samba e compositor (“formal”) de música popular brasileira é diferenciada por alguém que já há muito tempo está entre os baluartes da segunda categoria, como Paulinho da Viola, mas mesmo assim “ajusta a pauta” do documentarista, lembrando-lhe de que ele é *um compositor de escola de samba*.

Em sua tese, Samuel Araújo (ARAÚJO,1992, p. 161)¹¹⁴ nos informa que

a denominação “compositor popular” já era corrente desde o fim dos anos 1920 para se referir aos compositores orientados ao mercado e/ou sem formação (estudo) em todos os tipos de gênero imagináveis. O compositor de samba é um compositor musical cuja produção é identificada com o mundo do samba; ele é simplesmente chamado por “compositor” pelos *insiders*¹¹⁵.

Ainda assim, resta-nos tentar entender um pouco, pelo menos, sobre aquilo que fazem os compositores dentro do ambiente das escolas de samba. Candeia e Isnard (1978, p. 5) iniciam sua discussão sobre a escola de samba¹¹⁶ de modo categórico: “para se falar em samba temos que falar em negro, para se falar em negro temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo o seu grito contra o preconceito de raça e de cor herança da escravidão”. Além de nomearem as manifestações populares ligadas às tradições afro-brasileiras, como as rodas de capoeira, competições de batuques, eleições de Reis do Congo e Juízes de Angola, maracatus, louvores a São Benedito, dentre tantos outros, chamam a

¹¹⁴ “The general denomination “compositor-popular” was already in currency by the late 1920’s to refer to market-oriented and/or formally untrained songwriters in all imaginable genres. The compositor de samba is a songwriter whose production is identified with the samba world; he is simply called compositor by insiders”. (Grifos no original).

¹¹⁵ Araújo (1992, p. 160) destaca em sua tese a questão sobre “um velho obstáculo em pesquisas etnomusicológicas e etnográficas em geral, a saber, a sempre invocada falha conceitual entre as instâncias *insiders* (êmico) e *outsiders* (ético)” que parecem “permear de vez em quando os diálogos”. Rapidamente, a diferença básica está entre o pesquisador que está inserido no universo que estuda (o *insider*) e aquele que não participa ou não tem ligação com o objeto, grupo ou evento (*outsider*).

¹¹⁶ Sugestivamente, o subtítulo do livro escrito por ambos é *a árvore que perdeu a raiz* (1978). Os autores tratam fundamentalmente da sua escola de coração, Portela, e a ela dirigem suas críticas. Ver em bibliografia.

atenção para o aspecto religioso e estético emprestado do panteão de inquices e orixás que permeiam o mundo do samba. Esse aspecto é de grande importância, já que estes componentes fornecem muito de seu valor simbólico dos quais o “samba brasileiro” se vale ao divulgar-se tanto aqui quanto no exterior.

Ao coletarem memórias e depoimentos dos antigos membros de sua escola de samba, o GRES¹¹⁷ Portela, os autores enumeram as festas e reuniões nas casas de seus fundadores, com destaque para o jongo e o caxambu. Apesar de não ser o mote principal da pesquisa, seria interessante saber o que disseram os dois *insiders*, Candeia, notadamente, e Isnard sobre o jongo e o caxambu praticado pelos antigos portelenses. Sobre o jongo, dizem ser “manifestações de canto e dança” (1978, p. 6), que chegou ao Brasil trazido por “negros ‘Bantos’ escravos” (p. 6). Depois de afirmarem que “muitas lendas cercam o jongo”, os autores continuam dizendo que “segundo alguns remanescentes jongueiros em Oswaldo Cruz e bairros vizinhos, o jongo era formado por grupos de negros considerados feiticeiros de olhos hipnóticos sobre as demais pessoas”, que “cantavam puxando ponto”, e que “seu canto obedecia uma narrativa sobre um fato qualquer corriqueiro, ou ainda um desafio ou crítica que em determinadas ocasiões, amedrontavam tanto que levavam as pessoas ao êxtase chegando ao desmaio” (p. 6). Até mesmo um dos fundadores da Portela, Ernani Alvarenga, sofreu consequências por mau comportamento durante uma dessas reuniões, em fato relatado por outro portelense que participava de uma reunião de jongueiros em Oswaldo Cruz, Manuel Bam-Bam-Bam¹¹⁸. Segundo os autores, Manuel disse-lhes que “Alvarenga começou a se engraçar com as moças presentes ao jongo, e imediatamente os negros feiticeiros lançaram seus pontos e cantos dirigidos aos abusos de Alvarenga que amedrontado começou a sentir forte dor de cabeça, saindo direto para sua casa” (p. 6-7). Já o Caxambu, dizem os autores (p. 7)

assemelha-se ao jongo, canto e dança com fundamentos místicos, acompanhados de atabaques, pandeiros, agogô e outros instrumentos de madeira. A diferença [...] é que o jongo se aproxima do Alujá de Xangô (maneira de bater, toque do Candomblé), ao passo que o caxambu seria o ritmo do Congo (Angola de Candomblé).

¹¹⁷ Grêmio Recreativo Escola de Samba.

¹¹⁸ Manuel Gonçalves, ou Manuel “Bam-Bam-Bam”, foi um dos fundadores do GRES Portela. Antes, informam Candeia e Isnard, foi quem deu o novo nome de Vai Como Pode ao antecessor Bloco Quem Nos Faz É O Capricho, dado por Heitor dos Prazeres. Segundo os autores, o novo nome foi dito “sem convicção”, por Manuel, “uma vez que só temos problemas” (Ibidem, p. 13).

Nossa preocupação aqui é menos em relação às descrições feitas por Candeia e Isnard no que diz respeito às definições – mesmo musicológicas¹¹⁹ - tanto do jongo quanto do caxambu para estudiosos do assunto, mas por todas essas questões ligadas ao dia a dia da escola, pela forte vinculação às questões relacionadas às religiões e cultos afro-brasileiros, e, ainda, pela afirmação final dos autores depois de descreverem, ao seu modo, o jongo: “O jongo é antecessor do Partido Alto” (p. 7)¹²⁰.

Eles também frisam que os compositores da escola (Portela), “em período anterior ao Samba existiam as danças e os ritmos já chamados de: Jongo¹²¹, Caxambu, Lundu e Congo”, e que os “compositores poderiam musicar e colocar versos baseados no ritmo e no estilo *da época*”¹²², e citam exemplos de caxambus feitos por Ernani Alvarenga, como *Salve a*

¹¹⁹ A citação feita em relação à diferenciação entre o jongo (Alujá de Xangô) e o caxambu (Angola de Candomblé, ainda que não digam qual o toque ao qual se referem) também fornece pistas da aproximação do ritmo do caxambu tocado por eles com o samba, uma vez que a sonoridade do jongo pode ser entendida (ouvida) como mais próxima à divisão em 12 pulsos elementares (típicas do Candomblé Ketu), enquanto o caxambu (Candomblé Angola), mais próxima aos 16 pulsos.

¹²⁰ Essa questão é bastante controversa. Muniz Sodré (**Samba, o dono do corpo**.1998, p. 26-7, 2ª edição, sendo que a primeira é de 1979) afirma que “esta vinculação, fora de terreiro, entre a dança e religião ainda é perfeitamente evidente no *jongo* (que já teve seu reduto no bairro carioca de Oswaldo Cruz) da qual parece derivado o partido-alto, segundo Luiz Felipe de Lima (18)”. É possível que tal associação tenha sido feita em função do jongo ter a cantoria “de improviso”, mas, ainda assim, seria necessário um aprofundamento maior sobre as relações existentes entre ambos. Há também em Nei Lopes (2005, p. 22-3) diz que “Aniceto (do Império) classificava o o partido-alto de hoje como ‘samba menor’, não se sabendo exatamente a razão dessa classificação, a qual, se não envolvia nenhum juízo de valor, pelo menos apontava para uma deformação em relação às matrizes jongueiras, de onde ele acreditava ter a modalidade se originado” (aspas no original). Nesse sentido, é possível também pensar que “menor” se deve ao seu tamanho, de versos menores, constando somente de primeira parte, ou “primeira”.

¹²¹ Lembrando que em Madureira, bem próximo a Oswaldo Cruz, situa-se uma das mais conhecidas comunidades praticantes de Jongo, popularmente conhecido como “Jongo da Serrinha”, hoje já transformado na ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Há mais definições em LOPES, SIMAS, 2015, p. 274. O Jongo é registrado como Patrimônio Imaterial, pelo IPHAN-MinC. Aos interessados, o mapeamento do jongo (ainda incompleto) pode ser visto no sítio do Ministério da Cultura-IPHAN: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/59>>.

¹²² Grifo nosso.

Liberdade, e uma adaptação de Candeia, gravada em seu Lp *Samba de Roda*, o caxambu *Acalentava*¹²³.

2.1.1 Breves notas sobre o samba de terreiro

Ao tratarem dos compositores, Candeia e Isnard destacam os tipos de samba que eram praticados dentro da Escola: *Samba de Terreiro*, *Partido-Alto* e *Samba de Enredo*. Uma breve pausa aqui para tratarmos rapidamente do assunto. Lopes e Simas (2015, p. 287-8) afirmam que

Essencialmente diferente do samba de enredo, o samba de terreiro é aquele curto, de andamento médio, com a segunda parte mais contida e que prepara a virada da bateria para o retorno, animado, ao início. É o estilo de samba que, no âmbito do rádio, foi chamado “samba de carnaval” – no sentido estrito da palavra e no lato também. E que se consolidou quando, a partir do final dos anos 1930, o gênero foi-se estruturando, com a inclusão de segundas partes em composições que, naquele momento, prescindiam delas.

Talvez na tentativa de separá-lo de outros tipos de samba, essa explicação ainda seja insuficiente ou um tanto confusa. Candeia e Isnard dão também suas explicações¹²⁴.

Na quadra de ensaios ou *terreiro*, como queiram, é que o compositor lança seu samba. O *Samba de Terreiro* é um tipo de samba livre, a temática versa sobre as experiências da vida, o amor, brigas, bebidas, natureza e exaltação a sua Escola. Nos primeiros sambas que apareceram o predomínio de temas de “amor” era claro, mas o tempo foi passando e os assuntos modificados. [...] Chico “Traidor¹²⁵” foi um dos que contribuiu para que houvesse tais mudanças, uma vez que, começou a compor sambas de terreiro exaltando a própria Escola, fugindo do tema de amor, exaustivamente explorado. (grifos e aspas no original)

Os autores ainda reforçam; “Consideramos da máxima importância a valorização da música criada e venerada pelos sambistas (samba-enredo, partido-alto, samba de terreiro, samba exaltação” (1978, p. 78)

¹²³ Embora muito provável, é bastante difícil aferir algumas dessas afirmações, pois até mesmo aqui as fontes são depoimentos dos mais antigos, recolhidos para a construção do Museu Histórico Portelense. Ver mais em CANDEIA & ISNARD, 1978.

¹²⁴ CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 49.

¹²⁵ Francisco Santana, compositor da Portela.

Já Samuel Araújo (1992, p. 165), o único autor (dentre os musicólogos) que trata do assunto¹²⁶, diz que “a maior parte da produção de sambas foi repartida pelos sambistas em três principais subcategorias: samba-de-quadra (previamente chamado samba-de-terreiro), samba-enredo e partido alto”¹²⁷. Sobre o samba de terreiro, ou samba de quadra, o autor afirma

Samba a ser apresentado publicamente durante um ensaio ou uma festa na quadra (antes das grandes escolas começarem a construir seus próprios palácios de samba, esses eventos eram majoritariamente realizados em terrenos a céu aberto, os então chamados terreiros). Durante o ensaio ele é executado como um aquecimento antes do canto dos sambas-enredo orientados para o carnaval¹²⁸.

O autor prossegue explicando que o sucesso do samba de terreiro dependia da aceitação do público presente no momento em que este era ensaiado. “Não se tinha microfone nem se tinha prospecto. Depois que ele cantava umas quatro, cinco vezes, todo mundo já tinha a letra decorada”¹²⁹, revela Ivone Lara. Nesse mesmo sentido, o portelense João B. M. Vargens (2011, p. 35) nos dá uma dimensão da importância dos sambas de terreiro e seu prestígio junto à escola: “Em algumas escolas, até os anos 80 do século passado, só era permitido que o compositor participasse da competição da escolha do samba de enredo, caso tivesse lançado ao menos um samba de terreiro durante o ano”.

O Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro¹³⁰, produzido pelo IPHAN, também trata essencialmente das três formas comentadas explicando que “o recorte contemplou as três formas de expressão que mais intimamente se relacionam com o cotidiano, com os modos de ser e de viver, com a história e a memória dos sambistas” (2007, p. 10). Porém, além de salientar a importância simbólica representada pelo terreiro da escola de

¹²⁶ Além dele, outra ótima explicação e talvez a mais completa em termos gerais é dada pelo professor João B. M. Vargens, em **Martinho da Vila: tradição e renovação** (2011, p. 35-46).

¹²⁷ “The bulk of samba production has been broken down by sambistas into three main categories [...]: samba-de-quadra (previously called samba-de-terreiro), samba-enredo e partido alto”.

¹²⁸ ARAÚJO, 1992, p. 165. Tese de Doutorado (University of Illinois). Ver em Bibliografia.

¹²⁹ Documentário Enredos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YSFEHKI2ZNw>. Acesso em 17/09/2018.

¹³⁰ CCC (CENTRO CULTURAL CARTOLA), IPHAN/ DPI. Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba enredo. 2007. Ver em bibliografia.

samba, onde os sambistas contam, cantam e trocam experiências – toda uma sociabilidade decorrente de sua ligação ao samba e à escola - explica o samba de terreiro (2007, p. 31):

Dado o papel fundamental (propriamente matricial) das escolas, desde os anos 1930, na constituição do samba, o samba de terreiro define-se como aquele feito para consumo interno das mesmas, ou, por assim dizer, como o lado de dentro do samba organizado [...] Desta forma, temos o samba de terreiro caracterizado mais como uma prática sociomusical do que propriamente como um tipo específico de samba, cujos elementos poderiam ser isolados e descritos. Por este motivo, um samba só pode ser classificado como de terreiro por uma determinada “comunidade”. Apenas o grupo de pessoas auto-reconhecido como sambistas das escolas tem legitimidade para designar determinado samba ou grupo de sambas como sendo “de terreiro”, pois essa classificação deriva exatamente do fato de ele ter sido “apresentado” nas rodas dos terreiros e de representar esse ambiente, esse “lado de dentro”.

Mas, pelos depoimentos de Candeia e Isnard, os primeiros sambas só tinham a “primeira parte, sendo que a continuidade era dada pela versificação improvisada e intuitiva dos compositores” (1978, p. 47). E citam, em seguida, o “primeiro samba feito na Portela, na ocasião do conjunto de Oswaldo Cruz”, de autoria de Paulo da Portela, chamado *Tu me Desprezas*. Monarco, da Velha Guarda da Portela, afirma que¹³¹

no momento em que as escolas passam a se comercializar, o samba de terreiro... coitado, é banido, né!? [...] Mas a minha vingança é que nós continuamos a produzir o mesmo samba de terreiro que a gente cantava dentro das escolas de samba a gente canta no quintal do Argemiro, no quintal da Doca... e vem você, ouve um samba, grava... o Zeca Pagodinho vem e grava e o samba vai pro disco e... acontece! Então tá tudo bem, ele agoniza ma’ não morre! Só que a diretoria é... é burrice, né? Não deixar que o samba de terreiro volte para as escolas. Se eu fosse presidente de uma escola eu faria um concurso de sambade-terreiro e obrigava a cantar os três sambas vencedores. E pronto, aí ele voltava. Porque o samba é uma coisa vinda de dentro do coração,

¹³¹ Documentário *Especial Enredos* (TV Cultura), 1990. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=IPemK36hcl4>>. Acesso em 14/07/2018. Reparar que, ao cantarem *Muito Embora Abandonado*, samba de terreiro composto por Mijinha e Chico Santana, Monarco, Argemiro, Paulinho da Viola e o mestre Casquinha improvisam em todas as segundas partes. Aliás, vimos mais duas interpretações desse samba, e em todas elas acontecem improvisos de segunda. Outra versão está no documentário *Partido-Alto*, de Leon Hirzman (disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=zxpn_9JVfz0>); outra, no programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1975 (disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=7T1S4UWIBGw&t=1s>>), na qual é possível que a segunda cantada por um dos compositores, Chico Santana, seja um improviso. Mesmo na gravação de Cristina Buarque, no Lp *Arreben* (1979, **Continental**), a impressão é de que as segundas foram improvisadas por Casquinha e Alvaiade, da Velha Guarda da Portela.

ele é mais verdadeiro que o samba enredo, o samba enredo é um samba pré-fabricado... e o samba-de-terreiro o cara briga com a namorada, faz um samba, vem outra pro lugar daquela e ele faz o samba enaltecendo a chegada daquele novo amor..., é uma coisa bonita. (grifo nosso)

Outro depoimento que mostra a força do samba-de-terreiro vem de Wilson Moreira¹³².

Dentro das escola de samba não tem oportunidade de cantar... porque... não sei, as escolas acha que... num é negócio. Acho que eles preferem esses sambas de... comunicação, esse negócio que... toca no rádio, essa coisa toda... eles preferem samba enredo, samba enredo dos anos anteriores... Aí, o cara que faz o samba-de-terreiro, samba de raiz, ele tem que cantar nessas rodas de samba que tem... como essas roda de samba que tem no Renascença¹³³, que é um negócio, é um espeço livre, né... ali o compositor pode cantar o que quer... ali, a oportunidade é essa.

Pelos depoimentos e informações coletadas, apesar de nada ser muito claro, sambas de terreiro foram cantados não só nos próprios terreiros das escolas, mas até mesmo antes das escolas entrarem na avenida e mais: segundo os autores Candeia e Isnard, ainda na década de 1930, “os sambas não estavam ligados ao assunto que a Escola desejava abordar, continuavam os desfiles representados por sambas de Terreiro com apenas uma parte (a primeira), e os versadores mostravam suas habilidades através dos versos impossíveis¹³⁴” (1978, p. 55). Percebe-se, então, que as três modalidades citadas, samba de terreiro, partido-alto e samba de enredo são a síntese e os símbolos da produção musical realizada **nas** escolas de samba. Ainda mais: improvisavam-se versos nos sambas de terreiro. Ikeda (2006, p. 74) traz uma informação muito importante da interferência estatal em relação aos desfiles, que “em meados da década de 30 [...] passaram a ser oficializados, inclusive como forma de controle social”.

Tudo passava a ser controlado, desde os seus nomes, trajetos e horários dos desfiles até os enredos, sugerindo-se que estes se voltassem para os temas nacionais, como ocorria com os ranchos carnavalescos. Vivia-se então, no país, a era Vargas, marcada por forte nacionalismo e tendências

¹³² Documentário *Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* (IPHAN), 2007. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IPemK36hcL4>>. Acesso em 17/076/2018.

¹³³ Clube Renascença, em Andaraí, no Rio de Janeiro.

¹³⁴ Os improvisos também faziam parte dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, suprimidos em 1935 quando os desfiles começaram a fazer parte do Calendário Oficial do Carnaval da Prefeitura do Rio de Janeiro (*Jornal do Brasil*, 22/01/1984, matéria assinada por Marília Barboza, in PEREIRA, 2003)

políticas autoritárias. A instituição dos enredos evitava um aspecto politicamente problemático na prática do samba tradicional: o hábito de improvisar, tendo apenas um refrão fixo na música, o que dava ensejo a cantos de forte teor crítico contra políticos, autoridades, repressões policiais, carestias de vida e outros aspectos da realidade pobre dos negros.

Candeia e Isnard (1978, p. 19) nos dão um exemplo da liberdade e inventividade poética dos sambistas que, como se vê, sabiam-se brasileiros, porém, em algumas instâncias, menos que outros.

Em 1940 o carnaval foi “Homenagem à Justiça”, levava como alegorias Estátuas da Liberdade, da Justiça entre outras. O samba de Paulo da Portela teve pouco tempo para ser ensaiado e os componentes mudaram o sentido das palavras trocando “Salve a Justiça” por *pau na justiça*, prejudicando o desfile. (grifos no original)

Contrariando em certa medida as afirmações do dossiê, poderíamos citar – aqui, sim, depois dos próprios sambistas afirmarem que são sambas de terreiro – alguns sambas bastante conhecidos do público em geral, dada sua ampla divulgação midiática, que são sambas de terreiro: *Renascer das Cinzas*, de Martinho da Vila, *Quantas Lágrimas*, de Manacéa, da Velha Guarda da Portela, *Foi um Rio que Passou em Minha Vida*, de Paulinho da Viola¹³⁵, e *Luz da Inspiração*, de Candeia. Por fim, em relação aos tipos de samba abordados, os mesmos autores citam Casquinha e o próprio Candeia como autores pertencentes a um certo período identificados com o samba de terreiro e, da turma dos mais novos estariam no mesmo nível ainda Joãozinho da Pecadora, Anésio (sic), Velha e Wilson Moreira (1978, p. 50). Como partideiros, citam os mesmos, com exceção de Anésio. (p. 52)

2.1.2 O toque para orixás na bateria da escola de samba

Outro fator de grande importância está na bateria da escola de samba, aquela que vai executar o ritmo corretamente e fazer pulsar as composições da escola. Sobre o aparecimento desta ala é preciso “dizer algo a respeito do surgimento dos instrumentos e como a coisa foi evoluindo” (CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 42). Segundo os autores, “as pessoas ligadas a

¹³⁵ Notadamente, Paulinho da Viola, por ser compositor de escola de samba e reconhecidamente um compositor da chamada MPB, já conseguiu divulgar muitos sambas de terreiro gravados em seus discos, além de ter papel fundamental na organização artística da Velha Guarda da Portela. Artistas compositores como ele e Zeca Pagodinho reconhecem a beleza destes sambas e a “dívida” que têm com os antigos, e então acabam por conseguir incluir sambas-de-terreiro em seus discos.

origem das Escolas de Samba e dos Ranchos participavam de reuniões festeiras (Caxambu, Lundu, Jongu) ou ainda do culto afro-brasileiro, onde tomavam parte ativa e intensamente”¹³⁶.

Tanto nas festas quanto no ritual utilizavam-se dos instrumentos

atabaques, tambores, tamboretas, agogô, tamborim, pandeiro, triângulo (sic). Com relação ao candomblé, onde são cantados pontos, chamados popularmente de *pontos de macumba*, obedecendo ao ritmo **quente** exigindo dos participantes o **molejo** necessário para acompanhá-lo. (Itálico no original, negrito nosso).¹³⁷

Ainda sobre as baterias de escolas de samba, Luiz Antonio Simas nos contou sobre algumas questões importantes que, segundo ele, proporcionam pensar uma “gramática do tambor”¹³⁸. Ele afirma que o pensamento de que as escolas, “majoritariamente pretas”, cantavam e contavam a história oficial do “branco”, carrega muitos equívocos, pois “para você mergulhar na cultura do samba você tem que ter a percepção que ela trabalha com gramáticas que ela mesma constrói [...] ela pode criar seu próprio arcabouço conceitual¹³⁹”. E deu-nos o seguinte exemplo:

A bateria da Portela foi batizada, em 1928 - era muito comum você batizar as baterias - [...] a São Sebastião Mutalambô Oxóssi, das macumbas do Rio de Janeiro. Padroeiro da bateria da Portela. Por causa disso, o naipe de caixas da Portela toca o Agueré, que é a batida característica de Oxóssi [...] Durante uma certa época essa batida foi se perdendo, e aí tem uma história fascinante [...] O Nilo¹⁴⁰, diretor de bateria da Portela, ele é ogã, e quando ele foi suspenso e confirmado ogã, Oxóssi disse pra ele que um dia ele teria uma missão dada por Oxóssi (sic). Ele era garoto e ele não fazia ideia de qual era essa missão. Até que a vida correu, os anos se passaram e um dia o Nilo chegou... diretor de bateria da Portela. E quando ele recebeu o convite para ser diretor de bateria da Portela, ele disse que a primeira coisa

¹³⁶ Ibidem, p. 42.

¹³⁷ Ibidem, p. 42.

¹³⁸ Disponível em <<https://jornalggn.com.br/fora-pauta/a-gramatica-dos-tambores-por-luiz-antonio-simas>>. Acesso em 13/07/2018.

¹³⁹ Luiz A. Simas, durante o evento “O Samba além dos 100 anos”, em uma mesa realizada no prédio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Gravação feita pelo autor, em 19/10/2017.

¹⁴⁰ Em vídeo, Mestre Nilo Sérgio dá exemplos de batidas executadas pela Portela, além de confirmar que o surdo de terceira, o “violino da bateria da escola”, como ele mesmo diz, era tocado somente por percussionistas ogans. Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk>>. Acesso em 17/08/2018.

que ele pensou foi naquilo que Oxóssi disse pra ele quando ele foi confirmado: “um dia você vai fazer uma coisa pra Oxóssi, que Oxóssi quer. E ele reintroduziu o Agueré no naipe de caixas da Portela. E a Portela vem tocando o Agueré. E aí você diz o seguinte: então a Portela passou duas horas falando da Batalha Naval do Riachuelo... de Tiradentes? Depende do ponto de vista. Eu posso dizer que a Portela passou duas horas contando a história de uma caçada. Porque o tambor fala. O tambor é uma entidade que conversa. O tambor conta história [...] Então você pega um livro que vai dizer “a Portela passou uma hora e meia contando a história das Seis Datas Magnas e louvando Marechal Deodoro”. De repente, pra quem tá desfilando na Portela, naquele contexto [...] o cara vai pensar assim: “eu nem sei quem foi esse Marechal Deodoro, mas sei que a gente tocou pra Oxóssi uma hora e meia”¹⁴¹.

Ainda, segundo Candeia e Isnard (1978, p. 10), na casa de Dona Neném (Adélia Santana), mãe de santo, eram

realizadas reuniões de culto afro-brasileiro. Conforme depoimentos de Rufino, Alcides, Alvarenga e outros, dona Martinha foi responsável pelo batismo da Escola. Rezou uma *ladainha* a convite de Paulo da Portela e Rufino. A madrinha é Nossa Senhora da Conceição (Oxum) e o padrinho S. Sebastião (Oxóssi). Dona Martinha era mãe de dona Neném. [...] A Portela tem a honra de ter sido batizada por uma “negra africana” radicada no Brasil.¹⁴² (Grifos e aspas no original)

É o próprio Mestre Nilo, diretor da bateria da Portela, quem esclarece¹⁴³.

¹⁴¹ Luiz A. Simas, durante o evento “O Samba além dos 100 anos”, em uma mesa realizada no prédio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Gravação feita pelo autor, em 19/10/2017. Porém, o mesmo autor escreveu em artigo que “É notório para quem conhece que o agueré de Oxossi anunciava a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel e o ilú – também conhecido como agueré de lansã – marcava as baterias da Portela e do Império Serrano, por exemplo”, em **A gramática dos tambores**, publicado em 09/07/2015. Disponível em <<https://jornalggn.com.br/fora-pauta/a-gramatica-dos-tambores-por-luiz-antonio-simas>>. Acesso em 13/07/2018. Uma suposta contradição, explicou-nos o Professor Alberto T. Ikeda, se justificaria na medida em que podem ser toques próximos, ou até o mesmo. Seria necessário saber exatamente qual o padrão a que está se referindo, que depende também da Casa de Candomblé que está tomando como referência. Existem maiores informações sobre o assunto em alguns títulos dispostos na bibliografia, ao final do trabalho. Porém, especificamente em relação aos nomes dos ritmos e sua associação com Orixás, ver, por exemplo, CARDOSO, 2006, p. 247-92.

¹⁴² Segundo os autores, “Dona Martinha (negra africana) [...] era da *lei* (zeladora de santo)”. (p. 12).

¹⁴³ Matéria publicada no jornal eletrônico Extra, do grupo O Globo, assinada por Eliane Maria, intitulada “Ritmo acelerado de baterias esconde o toque para orixás”. Disponível em

A maioria das escolas nasceu no morro e tinha essa ligação forte com o candomblé. Dizem os antigos que os surdos de terceira ¹⁴⁴ (marcação ¹⁴⁵)[sic] eram tocados apenas por ogans ¹⁴⁶. São Sebastião ou Oxossi é padrinho da escola e da nossa bateria. Antes, o toque para ele era percebido porque desfilavam 50, 70 ritmistas tocando 142, 143 bpm (batidas por minuto). Hoje em dia são 300 tocando a 146, 147 bpm ¹⁴⁷.

Mestre Átila, que já comandou a bateria da tradicional Império Serrano, levou para a Vila Isabel seu surdo de terceira em homenagem a Ogum, apesar da escola ter devoção a Nossa Senhora Aparecida (Oxum). É ele mesmo quem explica que “os mestres de bateria antigos têm essa relação com os terreiros de umbanda ¹⁴⁸. Os toques de surdos de terceira têm essa identificação com os orixás. No Império já tinha esse toque para Ogum. Eu o levei para a Vila” ¹⁴⁹. A questão do andamento, comentada por Nilo, é algo levado muito a sério, inclusive entre os próprios sambistas, e que nos parece de fundamental importância. A própria matéria de onde foi retirado o depoimento acima trata da pauta colocada por esses mestres, que

<<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/ritmo-acelerado-de-baterias-esconde-toque-para-orixas-1222362.html>>. Acesso em 13/07/2018.

¹⁴⁴ Segundo Lopes e Simas (2015, p. 280), é o “responsável pelo contratempo (sic), pela efetiva sincopação do ritmo marcado pelo ‘de primeira’ e o ‘de segunda’”. A ele cabe a execução de ‘toques de improviso’, que preenchem os espaços vazios entre o apoio e o impulso do compasso e garantem o suingue que induz à dança. Segundo depoimento em Spirito Santo (2011:155), um dos precursores do instrumento teria sido Tião Miquimba, da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel”. Não achamos a edição referenciada pelos autores, mas uma posterior: SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. KBR, 2015.

¹⁴⁵ Acreditamos que houve alguma definição ou conclusão em diferentes termos, eventualmente uma definição “simplificada” pelo mestre e mal compreendida pela jornalista.

¹⁴⁶ Pessoas, geralmente homens, que não se manifesta com nenhuma entidade mas têm obrigações com a Casa de Candomblé ou Umbanda de onde pertence.

¹⁴⁷ “Bpm”, ou batidas por minuto é uma unidade de medida para andamento em música: quanto menor, mais lento; maior, mais rápido. A matéria original é do ano de 2011. Além desta, IKEDA (1992) faz um quadro comparativo dos andamentos dos desfiles em São Paulo e no Rio de Janeiro entre 1981 e 1991, mostrando pequenas variações entre as duas cidades, tanto na década de 1980 quanto na de 1990, e seu expressivo aumento, em ambas, de uma década para a outra. Ver em Bibliografia.

¹⁴⁸ O universo de religiões e cultos afro-brasileiros é extremamente diverso por todo o país, notadamente na região metropolitana do Rio de Janeiro. Creemos que a referência à Umbanda, nesse caso, contempla a todas genericamente.

¹⁴⁹ Matéria publicada no jornal eletrônico Extra, do grupo O Globo, assinada por Eliane Maria, intitulada “Ritmo acelerado de baterias esconde o toque para orixás”. Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/ritmo-acelerado-de-baterias-esconde-toque-para-orixas-1222362.html>>. Acesso em 13/07/2018.

quando o andamento é muito rápido, “esconde o toque para orixás”. Mestre Odilon Costa, ex-mestre de bateria da Grande Rio, afirma que as escolas devem voltar a praticar “ritmo de samba”¹⁵⁰, pois no desfile de 2016 “teve bateria chegando a 156 bpm”¹⁵¹.

Outro mestre de bateria, Mestre Bereco, da Mocidade Independente, fala também sobre tradição das baterias das escolas como fundamento para que se possa ouvir e mesmo julgar o desempenho desta e da própria escola como um todo. Segundo ele, no carnaval de 2011, a bateria da escola perdeu pontos porque “em vez de voltarmos das paradinhas tocando como as outras escolas, voltamos tocando invertido”, como disse-lhe um dos jurados¹⁵², tentando explicar a razão da nota insatisfatória. Porém, Bereco é quem explica que “o toque invertido é uma característica da escola desde os tempos do mestre André”. Em sua opinião, os jurados dos desfiles deveriam “buscar estudar o fundamento das baterias” para que pudessem trocar experiências entre mestres e jurados. Esta foi uma das razões para que ex-mestres como Paulinho Botelho (ex-Beija-Flor) e Odilon Costa (ex-Grande Rio) fossem chamados para dar aulas no curso de jurados da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa)¹⁵³. Esse desconhecimento do universo das escolas de samba atribuído aos jurados vem de longa data. Candeia e Isnard afirmam que

em determinada ocasião um jurado, julgando o quesito “Harmonia”, analisou-a confundindo Harmonia de Escola de Samba com harmonia referente a teoria musical. O fato vem comprovar o total despreparo das pessoas escolhidas para formar o papel do ‘júri das Escolas de Samba.

¹⁵⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nA2vvoGnCU> (Videoblog: Mestre Odilon fala sobre andamento das baterias).

¹⁵¹ Matéria publicada no jornal eletrônico Extra, do grupo O Globo, intitulada “Confira como foi o debate que definiu os vencedores do Estandarte de Ouro no carnaval 2016”. Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/confira-como-foi-debate-que-definiu-os-vencedores-do-estandarte-de-ouro-no-carnaval-2016-18747273.html>>. Acesso em 13/07/18.

¹⁵² A própria matéria diz que os juízes são de “formação clássica”. Verificamos os nomes dos jurados desse ano, que foram Cláudio Luiz Matheus, Leandro Osiris, Xande Figueiredo, Sérgio Naidin, Luiz D’Anunciação (Pinduca). Disponível em <<http://liesa.globo.com/2011/por/03-carnaval11/resultado/justificativa.html>>. Leandro e Xande são músicos (bateristas) profissionais. Não conseguimos achar o currículo de todos, mas o único com referências comprovadas ligadas à música clássica são Pinduca (falecido no mesmo ano de 2011, disponível em <<http://dicionariompb.com.br/pinduca-2/dados-artisticos>>) e Sérgio Naidin (Disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/3260660/sergio-naidin>>). De qualquer maneira, isso não os impedem de serem também conhecedores, eventualmente, do universo das escolas de samba. Acesso 14/07/2018.

¹⁵³ Informações obtidas em <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/ritmo-acelerado-de-baterias-esconde-toque-para-orixas-1222362.html>. Acesso em 13/07/2018.

Os autores enumeram ainda mais erros – sem aspas! - cometidos pelos jurados, ao contar que, em certo desfile, a *São Carlos* apresentou um samba-enredo cuja letra mencionava parte de “uma cantiga “Chula” de capoeira Angola. *Você me chamou de moleque, moleque é tu*, e o componente do Júri justificou sua nota criticando a referência a dois tratamentos da letra do samba” (1978, p. 64). E terminam, já antevendo o que de fato aconteceu, recomendando “o preparo dos *jurados*”, sugerindo que sejam feitas “‘palestras’ sobre os diversos quesitos separando-os individualmente”¹⁵⁴. Em sequência explicam que “demonstrou o ‘Jurado’ o desconhecimento do nosso folclore e a liberdade poética que é concedida aos compositores conhecidamente escolares (sic)” (aspas no original), claramente referindo-se aos compositores *escolares* do samba.

Em suma, define Simas¹⁵⁵ que

Escolas de samba e terreiros eram, em larga medida, extensões de uma mesma coisa: instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil a partir da fragmentação que a diáspora negreira impôs. O tambor é talvez a ponte mais sólida entre o terreiro e a avenida.

Finalmente, a formação musical proporcionada pela vivência na escola de samba e nos seus arredores confirma, como podemos acompanhar nestes depoimentos, a proximidade das baterias com uma musicalidade notadamente afro-religiosa, não só como uma extensão desses territórios restrita à época de Paulo da Portela, mas como mostram os depoimentos nas reportagens citadas, da segunda década do século XXI.

2.2 “Aqui é partido alto” – Samba de partido alto

Pelas descrições vistas até agora, notadamente pelos depoimentos de nativos do mundo das escolas de samba, o partido-alto possui um escopo bastante amplo, mas que basicamente parte de uma prática lúdica, de uma “brincadeira de samba”, com refrão (ou

¹⁵⁴ Ibid, p. 64.

¹⁵⁵ Luiz A. Simas, **A gramática dos tambores**. Disponível em <<https://jornalggn.com.br/fora-pauta/a-gramatica-dos-tambores-por-luiz-antonio-simas>>. Acesso em 13/07/2018.

primeira parte) e segundas partes improvisadas até – em grau muito menor - uma composição mais “hermética”, que obedece a estrutura do partido-alto: primeira parte pequena, por vezes uma quadra, e segundas partes fixas¹⁵⁶. Nesta pesquisa nos aprofundamos um pouco nas questões que estão envolvidas na prática do samba nas escolas e, dito isso, seria possível dizer e até entender melhor alguns desencontros no tocante aos improvisos, que estão muito presentes e fazem “a fama” do partido-alto, mas que também ocorrem num sem número de manifestações afro-brasileiras e populares pelo país. Mais do que isso, vimos também que, ao menos em certa época, os sambas de terreiro também tinham improvisos¹⁵⁷. Porém, nos Lps em questão, há quatro menções sobre partido-alto durante as gravações, ditas por Velha (duas vezes), Casquinha e Candeia. Curiosamente, na única em que parece ficar clara a existência do improviso – ou seja, não são segundas partes fixas, mas, sim, improvisadas – é no partido-alto *História de Pescador*, faixa de abertura do Lp *Partido em 5 Vol II*, de autoria de Candeia, porém, no qual não se faz menção ao estilo. Por essa razão acreditamos ser problemático afirmar ou classificar o partido-alto baseado somente na questão dos improvisos, que o partido-alto é (ou foi) “somente” caracterizado por esse quesito. As afirmações dos compositores sobre o que cantam nos discos parecem inequívocas: trata-se de partido-alto. Mas que seriam essas características que nos permitem entender essa afirmação? Casquinha, ao ser chamado para dizer seu primeiro samba, *Preta Aloirada*, já inicia dizendo “Então vou dizer o... o *Preta Aloirada*... Partido-alto... aproveitar a cooperação aí, do... da rapaziada e vou dizer meu... meu... pagodinho”. Refrão brincalhão (“ela é preta na cor/ mas é loira no cabelo/ quando ela entra no samba/ há quase sempre atropelo”) com segundas partes todas compostas, sem improviso.

Velha começa a falar enquanto o grupo ainda soa a percussão e os acordes do samba *Linha de Candomblé*, de Joãozinho da Pecadora, conversando com Candeia: “Mas o negócio é o seguinte... vamo’ seguindo nesse begezinho¹⁵⁸... só pra dançar um partido-alto... sem tirar

¹⁵⁶ Que, por essa razão, distanciam-se do partido-alto na concepção nativa enquanto prática viva. O “partido-alto gravado”, composto previamente em todas as suas partes, tende muito mais a uma composição de samba, porém, num sentido de “canção”, um samba que pode ter sido originalmente um partido – e que continuará a sê-lo enquanto o cantarem nas rodas de partido-alto -, mas que foi “congelado” por uma segunda parte composta para atender o mercado comercial de discos do gênero samba.

¹⁵⁷ Para citar um exemplo significativo, até mesmo João B. M. Vargens e Carlos Monte classificam *Muito Embora Abandonado* como um “famoso partido-alto” (VARGENS, MONTE, 2001, p. 129).

¹⁵⁸ Gíria para BG (literalmente “begê”, *background*), termo utilizado, nesse sentido, em programas de rádio e tv, com significado de trilha ou fundo musical.

o pé do chão...”. Pelo que se supõe a seguir, alguns deles começam a sambar¹⁵⁹, e de repente Candeia diz: “Ma o Anézio só samba ca’ mão nas cadeira, malan’...!”, e volta Velha, quase “atropelando” Candeia: “Não, mas aqui é partido-alto!”. Enfim, dança-se o partido-alto, também, e segundo os *insiders*, não se dança nem com a mão nas cadeiras (ou seja, cintura, ancas) e nem se tira o pé do chão. Ainda ouvimos o nome de alguns passos do partido-alto, que são amoladinho e corta-jaca. Em seguida, outra instrução dada por Candeia: “Num rebola, rapá... é no pé!”. Ou seja, há algo que os compositores presentes consideram “do” partido-alto que também nos remete a uma maneira de dançar, inclusive com passos denominados.

Finalmente a questão que nos interessa em particular é a eventual existência de elementos estritamente musicais, como padrões rítmicos (primordialmente), melódicos e harmônicos. Estes, sem dúvida, pouco tratados nos trabalhos consultados. Vejamos o que dizem alguns desses autores.

Camara Cascudo (1993, p. 583)¹⁶⁰, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* nos informa que se trata de uma

Espécie de samba (um dançarino solista, um estribilho com quadras repetidas ou improvisadas) dos morros cariocas. Um dos elementos formadores das escolas de samba, trazido para o Rio de Janeiro por baianos em fins do século passado (samba de roda). Realizado agora ocasionalmente, e não para o grande público (Informação de Édison Carneiro).

Diz a fonte de Camara Cascudo, Édison Carneiro¹⁶¹ (2008, p. 79, apud GONÇALVES, 2013, p. 242), que “as escolas seguem as exigências da hora, mas também realizam o sambacantado e dançado à maneira antiga, como o partido alto”, e que “o convite à dança não é exatamente a umbigada, mas executa-se uma espécie de reverência, sambando, dizendo no pé, diante da pessoa escolhida”. Édison Carneiro (1969, p. 209), no ano de 1962, em função do compromisso de dar “uma visão das incidências de folguedos populares no que ainda era o Distrito Federal” ao Congresso Nacional de Folclore de Curitiba, visitou algumas “escolas-de-

¹⁵⁹ Claro, é bem possível e muito provável que seja uma brincadeira entre amigos, na qual nenhum começou a dançar no estúdio de gravação, mas somente algo descontraído que eventualmente poderia ocorrer nas reuniões de partido-alto, causando o motivo da chacota.

¹⁶⁰ Lembrando que a primeira edição do Dicionário do Folclore Brasileiro é de 1954. Ver em bibliografia.

¹⁶¹ CARNEIRO, Edison. **Proteção e restauração dos folguedos populares; Escolas de samba – I; Escolas de Samba – II.** In: _____. *A Sabedoria Popular*. Apresentação de Vicente Salles. São Paulo: Martins Fontes. pp.17-30; 78-83; 84-87. 2008.

samba, tanto as do morro (‘da colina, como dizia Calça Larga’) como da planície” (p. 210). Portanto, na planície, foi à Portela ciceroneado por algumas das ilustres figuras como João “Calça Curta” Mendonça, João da Gente, Seu bem, Expedito Silva, Natal, maestro Betinho e Alvaiade, entre outros. Ele diz que “a escola nem tinha ainda a propriedade do terreno em que posteriormente ergueu sua nova sede”, e que as gravações realizadas naquela ocasião foram “feitas durante um *partido alto* a que assistimos” (grifos no original). Também relata que “Rosária, diretora da Portela, nomeada¹⁶² numa dessas peças, dava feijoadas memoráveis na sua residência, próxima da sede, e se imortalizou em samba no carinho dos seus alegres convivas”, além de que “muitos *antigos* participaram da demonstração” (p. 210, grifos no original)¹⁶³. Então, temos sublinhadas aqui as questões da *dança*, além do *mote* para versos improvisados.

Nei Lopes (2005, p. 33), pesquisador e *insider* do mundo do samba, atenta para uma questão cara a esta pesquisa: a tradição dos “batuques de Angola e Congo” como locais que “originaram os principais traços musicais definidores da Diáspora africana nas américas, como o samba e, naturalmente, [...] o partido-alto”. Logo abaixo, nos fornece uma explicação de caráter um pouco mais estático. Utilizando o conceito percebido pelo musicólogo e músico cubano Leonardo Acosta (1982, apud LOPES, 2005, p. 17)¹⁶⁴, para o qual

a música da Diáspora africana desenvolveu-se [...] em duas correntes principais: uma abre-se à influência de elementos externos, levada na direção de uma integração que quase sempre a sufoca e absorve; e a outra procura manter puros, o quanto possível, seus traços ancestrais. O samba, que nasceu africano e rural [...] para ser erigido ao pódio dos símbolos identitário nacionais, teve que, aos poucos, num processo que chega até hoje até mesmo às escolas de samba, se desafricanizar ou adotar uma africanidade de fachada. Entretanto, no seu seio, algumas vertentes e estilos, mesmo nas cidades, resistem e se mantêm relativamente fiéis a seus cânones fundadores. Este é o caso da modalidade genericamente conhecida como “samba de partido-alto”, “partido-alto” ou simplesmente “partido”.¹⁶⁵

¹⁶² A transcrição do partido-alto *Na Casa da Rosária* consta no documento. Todas as transcrições, nesse caso, foram feitas por Lucy M. Munk. (1969, p. 210).

¹⁶³ Nas cinco transcrições presentes no pequeno artigo de Édison Carneiro (feitas por Lucy M. Munk, p. 213), não achamos nada ritmicamente semelhante às transcrições dos Lps Partido em 5, Vols I e II. Falaremos mais a seguir.

¹⁶⁴ ACOSTA, Leonardo. **Música y descolonización**. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1982. O autor não cita a página da obra e referenciada.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 17.

Na sequência, Lopes explica-nos que “o que se conhece hoje como partido-alto é uma modalidade de cantoria”¹⁶⁶. O autor segue citando depoimentos dos mais antigos, como o de João da Baiana feito ao produtor “Pelão” Botezzeli, na tentativa de esclarecer melhor as diferenças entre o partido-alto e algumas modalidades baianas, mais antigas, como, por exemplo, a chula-raiada. João da Baiana diz que não há: “é o samba de partido-alto, o samba raiado. É a mesma coisa. Pode-se dar o nome de samba raiado ou samba de partido-alto”. (BOTEZZELI, PEREIRA, 2000; apud LOPES, 2000, p. 21)¹⁶⁷. Em seguida, Lopes ouve de João da Baiana um exemplo de samba corrido que, no seu entender, poderia ser classificado como partido-alto.

Solo: *Pelo amor da mulata*

Quase que o negro me mata (todo mundo!)

Coro: *Pelo amor da mulata*

Quase que o negro me mata

Solo: *Foi ela que me pediu*

Um segredo por favor

Eu quero um vestido de seda

E um sapato com flor (todo mundo!)

Coro: *Pelo amor da mulata*

Quase que o negro me mata

Lopes conclui, então, que, “para João da Baiana, chula-raiada, samba-raiado e samba de partido alto seria tudo a mesma coisa” (p. 25). A ligação entre essas diversas denominações,

¹⁶⁶ Ibid, p. 17. Nota-se aqui, por exemplo, a primazia dos versos improvisados pelos partideiros como elemento fundamental da prática do partido-alto.

¹⁶⁷ BOTEZZELI, J. C. Pelão; PEREIRA, Arley. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**, vols 1, 5 e 8. São Paulo: SESC, 2000. O autor não cita a página da obrareferenciada.

ao que parece, está na música praticada nessas manifestações, às quais Waddey¹⁶⁸ (1981, p. 258, apud GRAEFF, 2013, p. 6) acrescenta, ao diferenciar as regras de performance da dança no Samba de Roda baiano, que

*Samba de parada*¹⁶⁹ refere-se ao fato de os cantores pararem de cantar enquanto um dançarino dança e o dançarino parar de dançar enquanto o cantor canta. No Samba Corrido, por outro lado, o canto e a dança não apenas são contínuos e simultâneos, mas diversos dançarinos podem entrar na roda de uma vez só, o que é rigorosamente proibido no *samba de parada* (tradução da autora, grifos no original)

Na já mencionada visita de Édison Carneiro à Portela, ele relata ter ouvido o mesmo mote/refrão anteriormente cantado por João da Baiana durante a festa de partido-alto (1969, p. 211) da qual participou, com a diferença, obviamente¹⁷⁰, do solo. O registro desse partido-alto foi feito em partitura¹⁷¹. Uma pequena diferença está na grafia, “nêgo”, em vez de “negro (me mata)”. O solo, aqui, é: *Vou-me embora desta terra / Que me deu para levar / Se o “cambróa” não me molha / Sereno é que qué me molhá, Pelo amor...* (aspas no original). Ele nos fornece, também, variantes do solo, a seguir: 1) *Eu cresci aqui na Portela / Na Portela eu fui criado / A nêga me deixou / Eu fiquei apaixonado pelo...* 2) *Na Mangueira tem Cartola / No Estácio está Ismael / Na Portela tinha o Paulo / Que era nosso Deus do céu Pelo Amor...* 3) *E agora na virada / Nosso samba vai para / Se os munuá da gente / que vai dá não combiná Pelo amor...*

Há ainda mais três detalhes muito importantes que esse documento nos fornece. O primeiro deles é que cada uma das transcrições é anotada com o andamento metronômico percebido pelos pesquisadores. O primeiro, *A Saia Dela*, transcrito em compasso binário simples, está marcando a semínima em 120 bpm; *Pelo Amor da Mulata*, em 116 bpm; *Toca a Viola*, o mais rápido de todos, 144 bpm (e é o único que está relatado feito só em “primeira”,


¹⁶⁸ Waddey, Ralph. (1981) *Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia* (Brazil), In : Latin American Music Review, 1980/81, volume 1/2, p. 196-212. Volume 2/2, p. 252-279.

¹⁶⁹ Nina Graeff (2013), no mesmo trabalho do qual retiramos a explicação de Waddey, explica que *samba de parada* está ali substituindo o termo samba-chula (2013, p. 6)

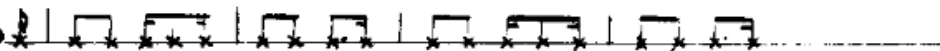
¹⁷⁰ Talvez nem tão óbvio, mas presumível. Nei Lopes (2005, p. 139 - 158) trata da questão dos versos e suas construções. Ali ele cita uma série de versos-matrizes que podem ser chamados de “trampolins”, “muletas”, “pés-de-cantigas” ou “versos feitos”. Ou seja, talvez seja possível ouvir, eventualmente em distintos territórios e geografias, versos que apelem (sem nenhum sentido depreciativo do verbo) para tais estratégias.

¹⁷¹ Feitas por Lucy M. Munk, como já comentado.

ou seja, não há segunda parte, nem fixa nem improvisada, o que pode ter relação com o andamento mais rápido, talvez mais ligado à dança etc.); e, finalmente, *Na Casa da Rosária*, em 120 bpm. A importância, por um lado, se dá por razões técnicas, uma vez que alguns instrumentos podem ter suas execuções modificadas ou mesmo impossibilitadas a depender do andamento, muito rápido ou muito lento; outra razão seria a relevância que o andamento possui nas manifestações musicais de origem popular. No subcapítulo anterior vimos, por exemplo, a crítica de mestres de bateria sobre a questão do andamento exageradamente rápido que vem acontecendo há tempos nos desfiles – e que, como relatado por eles, esconde o toque para orixás. Da mesma maneira, normalmente não se toca um ritmo como o *Xote*, por exemplo, em andamento rápido como também não se faz um *Arrasta-Pé* lento e, por fim, a própria síncopa característica, como a chama Mario de Andrade para a sequência formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia, se tocada em um andamento muito lento ou muito rápido não só perderia sua “característica”, seria escutada de outra maneira, como também certamente não derivaria os conceitos nativos usuais de “suíngue”, “balanço”, “ginga” etc., relacionados tanto à corporalidade como à própria música¹⁷². O documentário *Partido Alto* (1982), de Leon Hirzman, foi uma das poucas fontes onde partideiros, no caso o violonista Lincoln, membro da Velha Guarda da Portela, fala de seu gosto pelo partido-alto, “um samba em compasso mais lento”¹⁷³. O segundo trata-se de padrões rítmicos executados durante os partidos. Em *Pelo Amor da Mulata*, há a seguinte transcrição¹⁷⁴:

Percussão: 

E em seguida, outro acompanhamento para o mais rápido, *Toca a Viola*¹⁷⁵:

Percussão: 

Vale dizer que em nenhum dos sambas dos Lps Partido em 5 Vols I e II encontramos semelhante acompanhamento rítmico. A terceira e última observação se trata da letra do partido *Toca a Viola*, no qual verso cantado é: *Tim, tim, tim, toca a viola / tim, tim, tim, toca a*

¹⁷² Como bem observou o professor Alberto T. Ikeda, em conversa pessoal.

¹⁷³ Aos 12 minutos e 50 segundos de filme, aproximadamente.

¹⁷⁴ CARNEIRO, 1969, p. 211. O autor não diz qual instrumento estaria fazendo esse acompanhamento.

¹⁷⁵ Ibid, p. 212.

viola / Ê, ê, toca a viola / Tim, tim, tim, toca a viola. Há também a informação: (Repete muitas vêzes [sic]). “Viola”, nesse caso do samba, muito possivelmente está se referindo aos instrumentos viola, violão ou até mesmo cavaquinho. Esse mote, *Tim, tim, tim, toca a viola*, é também conhecido na capoeira (ainda que eventualmente com pequenas variações), além de que o menor berimbau do trio de berimbaus existente na capoeira leva o nome de *viola* (SHAFFER, 1977, p. 11). Essa última observação diz respeito à letra do samba de abertura do *Partido em 5 Vol I, Lá Vai Viola* (do qual trataremos mais à frente), de autoria de Candeia, que possui o refrão: *Dim, dim, dim, lá vai viola / Do samba não vou-me embora.*

Carneiro (1961, p. 6) também nos dá uma informação valiosa ao constatar que “o samba de roda, transplantado da Bahia, comunicou seus ritmos e seu nome (*samba*) à canção popularesca vigente no Rio de Janeiro e à dança social que lhe corresponde, mas também manteve a sua individualidade no *partido alto* e no *samba*, danças de umbigada das escolas de samba” (grifos no original).

Em uma nova definição sobre partido-alto, em seu recente *Dicionário da História Social do Samba*, Nei Lopes e Luiz A. Simas (2015, p. 211) fazem uma longa explanação a partir daquilo que definem um tanto sumariamente, logo de início: “**PARTIDO-ALTO.** Uma das formas do samba carioca”. Acrescentam que “a expressão foi outrora usada, a partir da Bahia, para conotar excelência, alta qualidade”¹⁷⁶, e seguem conceituando-o da seguinte maneira:

No passado, o samba de partido-alto ou simplesmente partido-alto era uma espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada chamada “chula” (em virtude da qual era também denominado samba-chulado ou chula raiada) e de um refrão (que o diferenciava do samba-corrído).

Nesta última definição não há menção alguma ao samba de roda baiano, apesar de utilizarem em sua definição alguns termos herdados desta tradição, e, mais ainda, entra em certa contradição com a explicação de Waddey, ainda que o comentário se refira mais sobre a relação performática entre dança e música nas modalidades do samba de roda. De qualquer maneira, prosseguem os autores em algo que gostaríamos de frisar (2015, p. 212) :

O partido-alto é, então, em resumo, aquela variedade em que, depois de entoado em coro o refrão, estribilho ou primeira parte, dois ou mais

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 211.

cantores, alternadamente, improvisam ou interpretam de memória solos constantes de versos preferivelmente alusivos ao tema inicial, após o que o coro retoma sua parte¹⁷⁷.

Consideramos importante, para isso, observar algumas noções ligadas a essa prática do samba de roda. Nina Graeff (2013, p. 10) nos informa que

O Samba Chula não foi pouco documentado, no entanto sob diferentes nomes. Se na época da pesquisa de Ralph Waddey e de Tiago de Oliveira Pinto o termo *samba-de-violão* era mais comum, atualmente se identifica o mesmo estilo principalmente como Samba Chula. Waddey (1981, p. 252) ainda menciona outras denominações relativas à mesma tradição : *samba amarrado*, *samba de parada*, *samba chulado*, *samba de partido alto*¹⁷⁸ e *samba sant'amarense*. (grifos no original).

Por fim, Döring¹⁷⁹ (2010, s.n., apud GRAEFF, 2013, p. 10) explica que

[*Chula*] no **Samba Chula** é o canto de uma estrofe composta por dois até quatro versos, entoado por uma *parelha* (dupla vocal) quase sempre de homens. **Ao contrário do Samba Corrido, o verso não é respondido e repetido pelo coro, à maneira do canto responsorial.** A chula pode passar uma mensagem clara ou ser simbólica, como metáfora ou poesia livre, cujo significado em alguns casos se perdeu no tempo ou só se faz compreender entre os mais velhos. (tradução livre da autora, negrito nosso)

Muito longe de qualquer conclusão, é perceptível a dificuldade de se conceitualizar ou mesmo situar o partido-alto, objetiva e historicamente. Mesmo assim, de um modo ou de outro, percebe-se a ênfase dada, seja no baiano ou no carioca (ou, ainda, nos termos compartilhados por ambos) na questão dos cantos improvisados.

Denise Barata (2012, p. 32) também enfatiza o caráter do canto improvisado quando se refere ao partido-alto, “que é um gênero poético-musical composto, tradicionalmente, de

¹⁷⁷ Este comentário tem validade genérica, pois existem diferentes modalidades de improvisação, quanto aos modos de versificar improvisadamente. Comentaremos um pouco mais na análise dos sambas. Ver, por exemplo, o documentário *Partideiros* (2013), dirigido por Luiz Guimarães de Castro. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1CrTdMdG5FY>>. Acesso em 12/08/2018.

¹⁷⁸ Fica claro, aqui, que partido-alto é mais do que uma modalidade do samba carioca, mesmo que a nomenclatura – em uma perspectiva histórica e dinâmica – possa eventualmente trazer evidências de uma influência em ambos os sentidos, da Bahia ao Rio e vice-versa.

¹⁷⁹ Döring, Katharina. (2010). **Samba Chula do Recôncavo Baiano** - Tanz, Musik, Spiel und Lebensfreude !", In : *Popscriptum 11 - The Groove issue*. s.n.

uma primeira parte fixa, que é cantada por um coral, e de uma segunda parte variável, entoada por um cantor denominado partideiro ou versador”. A autora prossegue explicando que “para serem difundidos na mídia, vários refrãos de partidos-altos sofreram acréscimos (uma segunda parte para a música que anteriormente era composta apenas de um refrão)” (p. 33).

Atualmente, o partido-alto é considerado um estilo de samba, tendo sido difundido de forma intensa entre os moradores dos subúrbios e morros da cidade do Rio de Janeiro, assim como pela indústria fonográfica – mesmo que a maioria dos ouvintes não reconheça o objeto de escuta como samba de partido-alto¹⁸⁰.

A dificuldade à qual se refere a autora merece uma breve discussão. Como exemplo de segundas partes fixas, ela nos dá como exemplo a música (segundo ela, um partido-alto) *Quitandeiro*, nascida com uma parte só, ou “primeira”, de autoria de Paulo da Portela, mas que foi completada com uma “segunda” nos anos 1970, por outro portelense, Hildemar Diniz, o Monarco. Vale citar, apenas para deixar claro, que a distinção entre duas das três principais modalidades de samba praticadas pelos membros da escola de samba (quais sejam: partido-alto e samba de terreiro, deixando de lado, aqui, o samba de enredo) é bastante complexa. Como exemplo, o próprio samba citado pela autora, *Quitandeiro*, foi o samba escolhido pelo Centro Cultural Cartola e o IPHAN (2007, ver bibliografia) para a abertura, em seu vídeo, das considerações sobre o *samba de terreiro*, e não para o partido-alto¹⁸¹. Sabemos que ambas as modalidades se utilizam de improvisos, sendo que no partido-alto estes levam maior destaque. Porém, talvez o lapso histórico que separa a “queda” do samba de terreiro (tanto em prática quanto em produção) aos dias de hoje talvez nos obrigasse a dizer que este tipo de cantoria improvisada *perdurou* nessa modalidade ainda hoje praticada, que é o partido-alto¹⁸². Queremos dizer que, por exemplo, só pela questão do improviso ainda não é possível classificar um samba como sendo de partido-alto ou de terreiro. E, por fim, se *Quitandeiro*

¹⁸⁰ Ibid, p. 33.

¹⁸¹ Frisando que não se trata, aqui, de uma “afirmação” que *Quitandeiro* é um samba de terreiro, de fato, mas pelo menos de deixar a discussão aberta e, em certa medida, fomenta-la. O que é certo é que se esse samba foi utilizado na abertura dessa sessão destinada ao samba de terreiro, podemos ficar com uma das duas opções: ou é (ou foi) de fato um samba de terreiro, ou foi uma escolha infeliz. Nesse caso, ficamos com a primeira opinião, sem dúvida, dos *insiders*.

¹⁸² O que, por sua vez, talvez justifique certa “confusão” entre as nomenclaturas partido-alto e samba de terreiro ou de quadra. Como observou Alberto T. Ikeda, em conversa particular, a nomenclatura samba de partido-alto, mesmo coexistindo com as demais, pode ter começado a ser utilizada para dar conta de todos.

for um samba de terreiro, em vez de um partido-alto, teria sido necessária sua aprovação pelos membros da escola de samba, como apontam o CCC (Centro Cultural Cartola) e o IPHAN (2007, ver bibliografia). Fazendo um adendo à afirmação de Barata (2012), não é só o partido-alto que passa despercebido como objeto de escuta, mas, ao que parece, também o samba de terreiro¹⁸³.

Voltemos, então, aos portelenses, começando pelo professor João B. M. Vargens (2011, p. 45), que nos explica que

o termo partido-alto é datado do século XIX e, provavelmente, a composição substantivo/adjetivo relaciona-se semanticamente a um tipo de samba composto por um grupo seletivo de pessoas, de competência indiscutível. O partido-alto teve origem na roda de batucada. Caracteriza-se pela comunhão entre os participantes. Embalados por um refrão, repetido por todos, os versos sucedem-se, acompanhando o mote proposto pelo estribilho, sem obedecer a um rígido esquema métrico, respeitando, porém, alguns padrões rítmicos. Caso os versos afastem-se do tema central, ou sejam usados versos conhecidos, diz-se que o partideiro é fraco, pois a virtude concentra-se na capacidade do versador em improvisar e dar prosseguimento à peleja poético-musical. [...] O partido, como também é conhecido o partido-alto, é cantado/dançado em círculo. Como nas antigas batucadas, algumas vezes um dos pares, com um gesto ou uma ginga, é convidado a entrar e a sambar no centro da roda.

Essa questão de afastar-se do tema/mote central do partido é algo forte. Tatinho da Mangueira diz, em entrevista que consta no documentário em vídeo do Dossiê das Matrizes do Samba carioca (IPHAN, 2007) diz que antigamente devia se cantar sobre o mote proposto, pois se “fizesse o que se faz hoje, versar um verso fora do mote, era eliminado da roda, não podia mais cantar”. Logo em seguida, no mesmo vídeo, é mostrada pausadamente uma repreensão a um partideiro¹⁸⁴ (que não conseguimos identificar) que fez um verso durante o

¹⁸³ Como afirmamos anteriormente, “cantar um samba” gravado por (ou “do”) Paulinho da Viola ou Martinho da Vila pode significar, muitas vezes, “cantar um samba de terreiro”.

¹⁸⁴ A ótima cena pode ser vista aproximadamente aos 4 min e 29 s de cena. Aparentemente, quem repreende o partideiro (que não identificamos) é por Chico Santana, da Portela. A letra do partido-alto é *Ô, limoeiro, ô, limão / Ô limoeiro, ô limão / Tanta laranja madura no pé / Deixa o limão pelo chão*. Os versos faziam referência a batida de limão, comida, petiscos (“belisqueiro”, como improvisou Chico Santana, logo antes do verso “ruim”). No caso, tal verso repreendido foi *O “Altair” (?)do samba / pelo sim ou pelo não / Sou filho de Alvarenga / Neto de Napoleão, oi limão*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0S9xgFa2l6Q&t=23s>. Acesso em 22/07/2018.

partido-alto *Limoeiro, Limão*, no pagode registrado por Leon Hirszman¹⁸⁵, realizado no quintal da casa de Manacéa.

Samuel Araújo (1992) também dá referências de partido-alto como “grupo eminente” (p. 173), completando que se trata de

Uma denominação [...] que é atualmente¹⁸⁶ usada no Rio para se referir a canções compostas por um refrão compacto (de duas a quatro linhas, encaixando uma linha melódica simétrica, em muitos casos, abrangendo quatro ou oito compassos), cantada por um coro ou por um tipo de alternância responsorial [...], improvisação vis-à-vis por um ou mais cantores solistas. (tradução livre)¹⁸⁷

Segundo o autor, em relação à questão dos praticantes serem compositores ou não, nos explica que “cultivadores do partido-alto em geral, mas especialmente seus especialistas improvisadores, são destacados como ‘partideiros’. Esses improvisadores são frequentemente compositores também, embora vários especialistas se abstenham de se identificar como compositores” (tradução livre)¹⁸⁸. Também há um reforço na questão de suas origens, lembrando do papel decisivo dos migrantes baianos na formação de uma “campo de trabalho acústico Afro-carioca” sugerindo que, ao menos inicialmente, pode-se pensar que o partido-alto carioca tem suas raízes na Bahia, que podem ter sido transplantadas ou mesmo sutilmente adaptadas, uma vez que há práticas homônimas na Bahia (p. 174).

Por fim, Candeia e Isnard (1978, p. 50) dizem que

O samba de partido-alto nasceu das rodas de batucada, onde o grupo ficava marcando o compasso, batendo com a palma da mão e repetia o verso envolvente. O refrão servia de estímulo para que um dos participantes fosse ao centro da roda sambar e com um gesto ou gíngua de corpo convidava um dos componentes da roda, a ficar de pé, plantado (termo usado para significar o indivíduo que ficava parado com os pés juntos a espera da pernada que era a tentativa de derrubar com os pés aquele que estava parado

¹⁸⁵ Filme *Partido-Alto*, direção de Leon Hirszman (1982).

¹⁸⁶ Lembrando que a tese de Araújo é do ano de 1992.

¹⁸⁷ “A denomination that is currently used in Rio to refer to songs comprising a usually a compact refrain (from two - to four - line fitting a symmetrical melodic line, in many cases spanning four or eight measures), sung by either a choir or a responsorial type of alternation [...] vis-à-vis improvisation by one or more soloist singers”. Ibid, p. 173.

¹⁸⁸ “Partido-alto cultivators, in general, but particularly its experts improvisers, are single out as partideiros. These improvisers are often compositores too, although a number of specialists refrain from identifying themselves as compositors”. Ibid, p. 174.

em pé). Esse elementos eram considerados “batuqueiros” ou seja, bom de batuque, bom de “pernada” (passar a perna no companheiro tentando fazê-lo cair).

Seguem os autores dizendo que estas rodas surgiram da capoeira, em época que eram perseguidos pela polícia em virtude das brigas que eventualmente surgiam dessas brincadeiras quando se encontravam grupos de capoeiristas rivais¹⁸⁹. No mais, outros comentários sobre o partido-alto vão na mesma direção daqueles já mencionados por João B. M. Vargens, logo anteriormente.

Finalmente, além dos aspectos conceituais do jogo/brincadeira que constam no partido-alto, há a relação com a dança, como escutamos em, por exemplo, ao fim do samba *Linha de Candomblé*, citado no início deste subcapítulo. Um ótimo depoimento vem de Candeia, no citado filme *Partido Alto* (1982), de Leon Hirszman¹⁹⁰.

E como forma de partido, nós temos na Portela, eu me lembro bem, quando eu encontrei um tipo de partido muito diferente, diferente do que se tem hoje em dia, aliás... tenho a impressão de que já não se faz mais... era um partido que... se identificava pelo som do cavaquinho, pelo instrumento como um prato (prato e faca)... em que se formava a roda de samba sem refrão... era somente o cavaquinho fazendo aquela sonorização... e mais os demais ritmos que iam se... aderindo ao espírito de... do trabalho que ele poderia fazer.

Em seguida, diz que “nós tivemos no partido-alto passos diversos... o *miudinho*, por exemplo, era mais ou menos assim...” e pede a Wilson Moreira para que dê uma amostra. Segue então Candeia, dizendo que “nós tínhamos também a maneira de dançar um partido... em que se dançava ca’ mão na cadeira, como a Sheila vai fazer”, e Sheila, uma das três pastoras da GRAN Quilombo presentes, mostra como se faz¹⁹¹. “nós tivemos, também, no partido, um outro tipo de passo... chamava-se *amoladinho*, que o Tatinho vai fazer agora”, e continuando a soar um “begezinho” iniciado anteriormente, quando cantaram um partido “que

¹⁸⁹ Quase justificando (?) sua grande fama de policial truculento (no caso, Candeia), até mesmo com pessoas conhecidas, esse trecho do texto termina dizendo: “daí também a perseguição dos batuqueiros pela sua agressividade”. Ibid, p. 50.

¹⁹⁰ Aproximadamente aos 6 minutos e 20 segundos.

¹⁹¹ No momento citado do Lp Vol I, ao final de *Linha de Candomblé*, os compositores tiram sarro de Anézio, que “não sabe dançar” ou fica “dançando com a mão nas ‘cadeiras’”, que parece ser um modo de dançar então reservado às mulheres.

havia na Mangueira”, *Quem Mandou Duvidar* (Padeirinho e Zagaia), vai Tatinho da Mangueira demonstrar o passo. Também Velha, no momento citado ao início deste subcapítulo, do Lp *Partido em 5 Vol I*, cita tais passos existentes no partido-alto, acrescentando, ainda, o *corta-jaca*, também conhecido como um golpe de perna executado na capoeira.

Paulinho da Viola, conversando durante o pagode na casa de Manacéa¹⁹², diz algo bastante interessante sobre o tamanho dos versos do partido-alto, tal como se fazia antigamente.

É isso aí, mas o que eu tô falando é o seguinte: isso aí era o samba como se fazia antigamente, quer dizer, o samba que só tinha primeira, na segunda nêgo ficava versando. Eu queria ver se arrumava me'mo uma coisa de partido-alto, me'mo... sabe, um refrãozinho, sabe... pra dar a base pra nêgo ficar dizendo uns versos

Esse aspecto do verso curto, como disse Paulinho, encontra certa concordância com o que diz Joãozinho da Pecadora, no mesmo documentário. “Eu acho que o partido-alto é uma... música de... pequena... comunicação. Comunicação imediata. É uma coisa que se fala pouco e se diz muita coisa”. Lincoln, além de dizer que é um samba em compasso mais lento, fala justamente do improviso, afirmando que “o partido-alto tradicional, onde os sambistas improvisavam... porque você sabe que existe muitos sambistas que não improvisavam, não tinham facilidade de improvisar”. Chico Santana, compositor da velha guarda e uma das fontes do livro de Candeia e Isnard, lembra das raízes baianas ao afirmar que “partido-alto, justamente, foi o... princípio do samba, que veio da Bahia, aqui para o Rio, e que... chamava-se batucada¹⁹³”. Essa associação do partido-alto com a batucada, se por um lado não nos permite tirar conclusões rápidas sobre o tipo de samba que se fazia, por outro deixa pistas de que era um divertimento de negros, ou onde muitas pessoas negras tomavam parte.

Por fim, a única menção ao termo partido-alto feita especificamente antes de um samba, como que apresentando-o para os colegas e ouvintes, foi feito por Casquinha, em sua

¹⁹² Documentário Partido-Alto, de Leon Hirszman (1982).

¹⁹³ Édison Carneiro afirma que “*batuque* designa um jôgo de destreza da Bahia, uma dança de umbigada de São Paulo – que se filia ao batuque africano – e dois tipos de cultos de origem africana correntes no Rio Grande do Sul” (grifo no original). Em CARNEIRO, 1961, p. 5. Ver em bibliografia.

primeira aparição no Lp Vol I, antes de dizer¹⁹⁴ o seu *Preta Aloirada*. Como observado por Araújo (1992), de fato, é um refrão curto (*Ela é preta na cor / Mas é loira no cabelo / Quando ela entra no samba / Há quase sempre atropelo*¹⁹⁵), mas com uma segunda parte composta (não improvisada) e mais extensa que o normal, com oito linhas de sete sílabas poéticas. Mas há também fórmulas diferentes. Por exemplo, Joãozinho da Pecadora, em seu *Linha de Candomblé* canta um refrão curto de duas linhas (*Umbanda não é Quimbanda / Candomblé só africano*), em seguida canta seis linhas de tamanhos diferentes (*Eu vou ensinar / A língua do Candomblé / Oco eu digo que é homem / Mona se chama mulher / Homem da “falinha fina” / Chama de “abéfador”*), mas insere novos motes (*segura ia-ia / segura io-iô / Salve a Baiha de São Salvador*; e também *Devagar ia-ia / devagar que eu não sou baiano*) com os quais ele interage, posteriormente, dependendo da rima que fez antecipadamente em seu verso. Por exemplo, ele diz *Na baixa do Sapateiro / a baiana me falou*, para rimar com o primeiro verso citado acima, e, por exemplo, *Vou-me embora pra Bahia / Só volto no fim do ano*, para rimar com o segundo. Isso guarda semelhança com o partido-alto *Não Chora*, de Candeia e Aniceto do Império, onde, ao que parece, depois do mote *Eu vou chorar, meu bem* (coro responde: *Não chora*), e, depois de cantado algumas vezes, as frases mudam, de modo que o coro que responde tem que “adivinhar” a resposta, como, por exemplo: *Eu vou* (coro: *- me embora*), *Com Nossa* (coro: *Senhora*), *Ao romper* (coro: *D’aurora*)¹⁹⁶.

De um modo geral, a maioria das explicações e constatações que consultamos foram feitas a partir da forma do partido-alto, quem canta, quem responde, tamanho dos versos etc. Pouco se discutiu, no entanto, sobre o arcabouço musical desse tipo específico de samba, exceto por declarações sobre o fato de ele poder ser acompanhado somente por palmas, em uma verdadeira “brincadeira de partido-alto”, mas não há nada sobre padrões rítmicos ou harmônicos, nenhuma referência sobre andamento etc. Há que se dizer que na grande maioria das vertentes do samba (seja samba-choro, samba-canção, samba-reggae e demais) a questão

¹⁹⁴ É muito comum em algumas gravações de samba (e não só aqui nos Lps Partido em 5 Vols I e II), pagode etc., o uso do verbo “dizer” em substituição a “cantar” um samba. Ver as transcrições das conversas em Apêndice.

¹⁹⁵ Logo ao final, como é feito em diversos partidos-altos, ele completa o ciclo, quase emendado em “atropelo”, dizendo: *ela é preta na cor*, e então volta-se ao início, com a mesma frase, na mesma estrutura.

¹⁹⁶ O exemplo de *Não Chora* pode ser visto no documentário de Leon Hirszman. Há outro exemplo interessante, com Aniceto (Aniceto do Império), no qual ele dá até broncas em razão das respostas não intuídas pelo coro dos presentes. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Bjz12oTu-GM>>. Acesso em 29/07/2018.

rítmica e de andamento que pode ajudar a caracterizá-los é ausente quando trata-se de partido-alto. Tentaremos, desse modo, esboçar algumas questões referentes a esses assuntos adiante.

2.3 Considerações metodológicas sobre a escrita musical e a pesquisa etnomusicológica em samba

Esta subseção está destinada a alguns esclarecimentos acerca da utilização da escrita musical ocidental para os exemplos que estarão presentes neste trabalho, além de discutir brevemente alguns aspectos de uma pesquisa etnomusicológica abordando o samba; aqui, menos do que somente um gênero musical, dirigimos nosso pensamento para questões que envolvem o universo do samba, seus produtores e o evento enquanto prática socializadora e produtora de sentidos para suas comunidades. Por essa razão, nos distanciaremos brevemente em relação aos Lps (ou da música propriamente dita, contida nos discos) que são o assunto deste trabalho, para nos aproximarmos de aspectos sociais e antropológicos envolvidos nessa prática.

Dentre as questões que gostaríamos de destacar a esse respeito são os eventuais mal-entendidos que as transcrições musicais podem trazer à tona; quais sejam, “verdades” comprobatórias por meio das quais o sistema de notação musical ocidental, poderia erroneamente nos conduzir¹⁹⁷. Mas, fundamentalmente, porque a pesquisa se iniciou com um estranhamento relacionado ao acabamento sonoro dos discos – muito diferente daqueles destinados ao mercado fonográfico do *gênero* samba à época, que muitas vezes contavam com coros ensaiados, afinados, instrumentos precisamente captados, efeitos sonoros aplicados em estúdio de gravação, arranjadores, maestros, participação de músicos “letrados”; ou, melhor, que sabem ler os arranjos escritos e às vezes entravam no estúdio sem saber o que iriam gravar, sem conhecimento prévio das músicas ou dos compositores¹⁹⁸. Como já foi comentado anteriormente, esses discos aparentam ter sido gravados com a intenção de se

¹⁹⁷ Vale comentar que encontrei em um dos livros (**Contribuição Bantu para a Música Popular Brasileira**, de Kazadi wa Mukuna, 2006. Ver em bibliografia) utilizados nesta pesquisa sérios problemas nas partituras, muito possivelmente causados no momento de sua edição. Conferi, mais tarde, junto ao professor Alberto T. Ikeda, a tese original, onde pude verificar informações contraditórias com aquelas apresentadas em sua versão livro.

¹⁹⁸ Porém, nem sempre isso, o domínio da leitura musical, é condição para o músico ser convocado para gravações. Inúmeros músicos, como, por exemplo, os percussionistas desses discos (notadamente Marçal, Luna, Eliseu, Dotô e Gordinho) estão presentes nas fichas técnicas de inúmeros discos produzidos no país desde a década de 1970, e não só ligados ao gênero samba.

captar, por meio de uma prática social, uma reunião de amigos onde se faz música, e onde se vive o samba. Esse aspecto nos parece de extrema importância, uma vez que, segundo Merriam (1964, p. 27)¹⁹⁹

Música é um fenômeno exclusivamente humano que existe apenas em termos de interação social; que é feito por pessoas para outras pessoas, e é um comportamento aprendido. Não existe e não pode existir por, de e para si; sempre deve haver seres humanos fazendo algo para produzi-lo. Em suma, a música não pode ser definida apenas como um fenômeno do som, pois envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos, e sua organização particular exige a concorrência social de pessoas que decidem o que pode e o que não pode ser. (tradução do autor)

Pensamos que seria possível, aqui, enfatizar as palavras de Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 2)

A inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação constituem importante plano de análise na antropologia da música. A relação entre som, imagem e movimento é enfocada de forma primordial neste tipo de pesquisa. Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural.

Também desenvolvendo seus argumentos a partir das mudanças propostas por Merriam, sobre sua definição de música no campo da etnomusicologia, Kazadi wa Mukuna (MUKUNA, 2008, p. 15) afirma que

[...] a atenção dos etnomusicólogos deve incluir mas não se limitar ao entendimento da estrutura física da expressão musical. Estes devem se empenhar em decifrar o fenômeno cultural que influenciou o comportamento produtor de tal estrutura musical. Dessa maneira, os etnomusicólogos estarão cumprindo sua missão e não agindo de maneira subserviente como um cão recolhedor em uma expedição de caça que busca a presa abatida e a traz ao

¹⁹⁹ "Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must always be human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the social concurrence of people who decide what it can and cannot be."

seu mestre sem sentir seu sabor. Para encontrar o sentido, para encontrar a verdade da música, os etnomusicólogos têm que investigar profundamente além do elemento sonoro [...] A fonte de tudo isso reside na cultura e esta está contextualmente entrelaçada nas malhas da rede de relações que constitui uma comunidade ou sociedade.

As afirmações dos autores acima poderiam também nos levar a outros questionamentos, como, por exemplo, quais as abordagens propostas pela etnomusicologia para se pensar e analisar uma gravação de samba como essa dos Lps *Partido em 5 Volumes I e II*, que, se por um lado se enuncia como “um samba sem poluição”, parece, nas palavras de Candeia, não ser exatamente o samba enquanto gênero musical ligado à indústria fonográfica²⁰⁰? Por exemplo, Velha, antes do início do samba *Sinal Aberto*, ao fazer comentários depreciativos sobre um crítico musical (ou crítico de escolas de samba...?), fala sobre o pagode que estão fazendo ali, “na porta da tendinha, com essa autenticidade”²⁰¹. Aqui ele parece dar destaque ao lugar (porta da tendinha²⁰²) onde estão fazendo samba (autenticidade) que, neste caso, chama a atenção para aspectos sobre a geração de sentido, a cultura que envolve os presentes e a maneira como são propagados pelos participantes dessa atividade. Essas questões acima são mais pertinentes ainda lembrando que todos os envolvidos nos discos estão unidos pela vida (e, por conseguinte, carreira) dedicada ao samba, sua escola, por amizade, nascidos e criados nos subúrbios e arredores da cidade do Rio de Janeiro; são compositores e não “exímios musicistas” (exceção feita, claro, aos

²⁰⁰ “... é nossa contribuição, com toda humildade, à música popular brasileira”, diz Candeia, ao final de *Linha de Candomblé*. Essa é uma das várias afirmações feitas por ele, durante as conversas gravadas nos discos, que acreditamos tratar sobre pontuais diferenças sobre *samba* e aquilo que se convencionou a chamar de samba dentro da indústria, ou ainda, do gênero de música popular conhecido como samba. Ver as transcrições dessas conversas em apêndice.

²⁰¹ Ver em Apêndice, logo antes de *Sinal Aberto*.

²⁰² Segundo Lopes e Simas, sobre “tendinha”: “Pequeno estabelecimento comercial característico dos morros e favelas cariocas; espécie de birosca. Ponto de encontro e de socialização, muitas vezes serve como palco de rodas de samba improvisadas. Em 1978, o compositor e cantor Martinho da Vila, a propósito do lançamento de seu LP *Tendinha*, recriou no palco esse ambiente. Nele, entremeando a interpretação dos números musicais constantes no disco, encenaram-se cenas características, entregues principalmente à verve humorística do grande sambista Neoci Dias, o Neoci do Cacique (1937-1988), fundador e integrante da primeira formação do Grupo Fundo de Quintal. Ver BOTEQUIM; PAGODE; RODA DE SAMBA”. (LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. 1ª Ed, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015). Vale dizer que essa fala de Velha está mais reforçando a ideia de “autenticidade”, ou seja, “como se estivessem na tendinha”.

percussionistas, que mesmo sendo oriundos do mundo do samba, constam nas fichas técnicas de grande parte das gravações feitas na MPB dos anos 70 e 80, como já comentamos).

Ainda, Charles Boilès²⁰³ (1982, p. 22-44, apud MUKUNA, 2008, p. 17), discutindo a semiologia musical dentro dos estudos baseados na Europa, adverte

Finalmente, chegamos ao nome mesmo do campo, o qual revela que uma forma encoberta de etnocentrismo é um dos perigos da introspecção. A semiologia musical tem se ocupado principalmente com o que os estudiosos da Europa ocidental consideram como *música*, ou seja, música de arte. Eles se propõem a estudar os signos da música da forma como a conhecem, não da forma como é em todas as culturas do mundo ou mesmo em subgrupos de sua própria cultura. [...] Há muito a ser aprendido pelo estudo dos signos musicais na forma como existem entre as culturas pelo contraste de tradições musicais e não pela limitação de nosso escopo a um tipo de expressão musical em nossa própria cultura. (itálico no original)

Finalmente, discutindo a diversidade de tendências no campo da semiologia, além de questões pertinentes às suas contribuições para a “difícil questão do ensino da análise”, Jean-Jacques Nattiez (1990, p.50) atenta para a “orientação particular que cada semiologia representa e ilustra”, e que²⁰⁴

essa diversidade é uma coisa **natural** que a reflexão semiológica geral permite explicar: toda análise é uma construção **simbólica**, ou seja, não um reflexo dos fatos musicais de que buscamos dar conta, mas um **modelo** que supõe a **seleção** de traços considerados pertinentes pelo musicólogo, em função de realidades diversas mas tão efetivas quanto suas escolhas estéticas, sua concepção ontológica da música, sua orientação epistemológica, o modo de discurso adotado, os objetivos específicos da análise. (grifos no original)

Nattiez prossegue com a exposição do modelo tripartido de sua teoria semiológica, destacando que este repousa sobre três princípios: o poiético, o estésico e o neutro. Em suas palavras, ele pode ser representado assim²⁰⁵ (p. 54):

poiétique -----> nível neutro <----- **estésica**

1) toda obra musical é o produto de uma atividade composicional criadora específica: o processo **poiétique**;

²⁰³ BOILÈS, Charles L. **Processes of musical semiosis**. Yearbook for Traditional Music, v. 14, p. 24-44, 1982.

²⁰⁴ Ibid. p. 53

²⁰⁵ Ibid. p. 54

2) esse processo **poiétique** deixa um traço: onda sonora que o gravador pode registrar no caso da música de tradição oral, ou partitura que permita que a música seja reproduzida, no caso da música ocidental;

3) esse traço, quando é executado, dá lugar a processos perceptivos (qualificados de **estésica**) por parte dos ouvintes. Note-se o sentido da seta da direita, no esquema. Na perspectiva semiológica de Molino²⁰⁶, não há transmissão para um “receptor” das “intenções” de um compositor por intermediação de uma obra de sua execução; a percepção, aqui, é um processo **ativo** de reconstrução da mensagem. (grifos no original)

Duas questões nos parecem pertinentes nesse caso, principalmente em relação àquilo que pretendemos analisar. Uma delas está na análise do nível neutro, no traço deixado pelo processo poiético (ou *poiétique*), que diferencia a gravação (tradição oral) e a partitura (música ocidental), que permite que a música seja reproduzida²⁰⁷. A outra, notada por Mukuna (MUKUNA, 2008, p. 17), ao afirmar que

Esse paradigma precisa ser modificado antes de sua aplicação pela investigação etnomusicológica. O propósito desta é levar o contexto em grande consideração, ou seja, o comportamento total de toda rede de relações que influenciou o compositor. O ponto fraco desse modelo sugerido por Nattiez reside no fato de que o foco central é colocado no ouvinte da música, de forma que ignora a influência da experiência cultural do ouvinte no produto.

Em nosso caso, estamos tomando a gravação - que, para este modelo proposto por Nattiez (1990), situa-se no nível neutro - como ponto de partida para analisar as questões que consideramos pertinentes às músicas contidos nos Lps. A partir dela também é possível discutir questões pertinentes a outro nível, o poiético, mas pode-se colocar em xeque eventuais tentativas de nos aproximarmos do nível estésico, uma vez que a própria gravação é bastante diferenciada daquelas majoritariamente destinadas à indústria fonográfica para o *gênero* samba, com produções mais caras, arranjos, maestros e músicos contratados, como já comentado anteriormente. Vale lembrar que a grande maioria dos trabalhos que tratam deste tema²⁰⁸, o samba, tomam como referência estas gravações, produzidas para um público

²⁰⁶ Jean Molino, semiologista, professor da Universidade de Lausanne. Foi professor de Jean-Jacques Nattiez.

²⁰⁷ Não seria exagero afirmar que a partitura é condição imprescindível para a execução da música de tradição artística, ou, como quer Nattiez, da música ocidental. (Lembrando que o ocidente tem muita música de tradições étnicas, que também não se incluem na música da escrita).

²⁰⁸ É interessante notar que poucos trabalhos nesse sentido estão no campo da musicologia, sendo a grande maioria noutras áreas como história social, geografia, letras, sociologia e antropologia. Poderíamos citar, no campo da música, o trabalho de Samuel Araújo (1992, tese de doutorado) e Siqueira (2012). Este último, apesar

consumidor de um gênero musical comercialmente estabelecido. Aqui, diferentemente, estamos tomando como ponto de partida as palavras de Antonio Candeia Filho: “um samba puro, um samba sem poluição, um samba que nasce do povo, de gente do povo, e que vai para o povo novamente”²⁰⁹, despido de roupagens “nobres”, tratamentos orquestrais etc.

Nesse sentido é bastante pertinente chamarmos a atenção, como afirmou Angela Lühning (LÜHNING, 1990), especificamente sobre o candomblé, que as pesquisas realizadas em música no segundo quartel do século XX, no Brasil, “não conseguiram ver a música dentro do seu contexto ritual”²¹⁰. A autora enfatiza o fato de que as primeiras análises foram feitas a partir de gravações em estúdios improvisados, e que estas pesquisas “foram uma etapa no desenvolvimento da etnomusicologia, em que se considerava o som musical como sendo quase igual a qualquer outro objeto da ciência e, por isso, analisável com métodos desenvolvidos em analogia com as ciências exatas”²¹¹.

Só interessavam aspectos como compasso e ritmo, âmbito melódico, intervalos usados, forma e estrutura das melodias, etc., que foram analisados sistematicamente em todas as possíveis combinações. Porém, todos estes parâmetros só atingem a estrutura interna da música, assim, deixavam-se de lado outros parâmetros ligados à música, levando em conta sua função, seu uso e seu contexto.²¹²

Acreditamos que todos os eventos e afirmações descritas até aqui dão conta das questões que podem (ou, às vezes, devem) ser abordadas numa pesquisa em etnomusicologia, e que apontam para não somente descrições musicográfica e análises decorrentes destas, mas para toda uma gama de circunstâncias bem mais abrangentes, que deve levar em conta a música, quem a cria, o local onde é apresentada e/ou praticada, funcionalidade etc.²¹³

de ser uma tese em história social, é de autoria de um músico profissional, com diversos exemplos transcritos e diversas referências técnicas musicais. Ver em bibliografia.

²⁰⁹ Fala de Candeia na abertura do Lp Partido em 5 Vol II, antes de História de Pescador. Ver em Apêndice.

²¹⁰ LÜHNING, 1990, p. 1

²¹¹ Ibid. p. 1-2.

²¹² Ibid. p. 2.

²¹³ Também devemos lembrar que a história dos sambas está intimamente ligada às religiões afro-brasileiras, sua musicalidade, instrumentação, temáticas, etc. Em suma, é possível afirmarmos que há uma via de mão

Pois desde o momento em que a audição do material despertou nossa curiosidade sobre tantas questões, quais sejam, da qualidade da gravação, os coros dos cantores/compositores até a temática das letras, as conversas entre os presentes à “roda” e as afirmações desses músicos, sabíamos que os elementos musicais pelos quais uma análise deve se ater passariam pelo crivo da escrita musical. Uma hipótese para tentar apontar elementos perceptíveis nesses sambas a respeito da divisão rítmica utilizada pelos compositores e instrumentistas seria detalhar (ou confrontar) o padrão rítmico utilizados pelos instrumentos como a cuíca, o tamborim e também o cavaquinho com a linha rítmica percebida por Kubik (1979) e Mukuna (2006). Mais do que isso, seria necessário considerar as relações interativas existentes entre esses instrumentos, sua funcionalidade e complementaridade rítmica, principalmente, que resultaria²¹⁴, enfim, naquilo que Candeia chamou de “samba negro”, “que brota lá do fundo do coração”²¹⁵.

Nesse sentido algumas preocupações vieram à tona. Talvez a primeira delas fosse a pergunta: faria sentido transcrever as melodias cantadas pelos compositores dos sambas em questão? A primeira e mais rápida resposta seguramente seria afirmativa, afinal, de que outra maneira poderíamos nos concentrar lenta e sistematicamente aos elementos musicais presentes nas gravações senão pela escrita musical? Mas será que dessa maneira não estaríamos nos livrando rapidamente de problema a ser discutido sem passar por ele, ou sem que nos atentemos a ele? Seria o samba, a festa, a música, crescida e gerada no meio popular, nas ruas, cantada e transmitida no boca a boca, herdeira direta dos batuques negros e de diversas manifestações relacionadas com a religiosidade afrodescendente algo seguramente possível de ser destrinchado analiticamente por um método crescido e desenvolvido noutra natureza: a escrita musical ocidental? Quero dizer: será que a escrita musical pode dar conta de descrever os elementos constituintes da experiência auditiva desses sambas? Estaríamos “criando” uma informação correta? Como fazê-lo? É certo que a utilização de instrumentos há muito conhecidos por nós, como o cavaquinho, tamborim, surdo e até mesmo a cuíca têm sido

dupla no tocante às influências das práticas entre os terreiros religiosos e os sambas. Mais informações em PINTO (2004), SIQUEIRA (2012).

²¹⁴ Isso se fôssemos levar em conta somente os aspectos técnico-musicais, que nesse caso, seria uma grande falha metodológica. Como vimos, até aqui, a análise musical é obviamente pertinente, mas insuficiente para dar cabo de uma música intimamente ligada a práticas sociais e comunitárias como as que acontecem em uma escola de samba.

²¹⁵ Fala de Candeia ao início do Vol I, antes de *Lá Vai Viola*.

escritos musicalmente dessa maneira. Mas, devido a tais desconfianças sobre o que essa escrita pode nos oferecer em relação a outro tipo de música que não aquela de onde esta escrita se originou é o foco dessa preocupação. Mais do que isso, quais os elementos ou fatos musicais aos quais devo me atentar para tentar descrever e analisar o “samba negro” de Candeia e o Partido em 5? E, complementando, como fazer para ter certeza de que eventualmente não cairíamos numa armadilha provocada pelos recursos que dispomos e que a escrita musical nos oferece?

Um exemplo simples poderia ser formulado da seguinte maneira: como (d)escrever um reco-reco raspando um som longo? Como descrever as nuances do toque do surdo de marcação? Somente com “mais intenso” e menos “intenso”, diferenciando os “tempos” um e dois - aliás, por quê “um” e “dois” ? Só escutamos, mesmo, duas nuances de intensidade neste instrumento musical? Como seria a melhor forma de descrever a sonoridade feita pela cuíca? Quantos sons ela pode emitir? Ela está sendo utilizada de maneira melódica²¹⁶? Como classificar o que seria grave e o que seria agudo? Sabemos como escrever com precisão as sonoridades feitas por um repique de anel? Todos esses conceitos – grave, agudo, longo, curto, etc. – parecem já ter algum significado cristalizado em nosso pensar. Porém, a pergunta mais importante talvez seja: há algo na experiência e vivência com o ritmo e o gênero samba que devemos ter em mente ao nos utilizarmos da escrita? Por isso, pergunto nesta sessão o que a escrita musical pode (e o que não pode) nos trazer enquanto informações fidedignas para reflexões de uma prática musical tão diversa em suas origens como os sambas contidos nesses Lps. E, finalmente, surgiu-nos a pergunta: como ela pode ser utilizada para não causar eventuais deturpações na descrição daquilo que se quer escrever-analisar?

Em **Ensaio Sobre a Música Brasileira**, Mario de Andrade (1972) já chama a atenção para aquilo que é um dos pontos fundamentais da música brasileira, e que nos interessa especialmente neste trabalho: o ritmo. Segundo o autor, “um dos pontos que provam a riqueza do nosso populario ser maior do que a gente imagina é o ritmo” (ANDRADE, 1972, p. 6). Ainda que sua preocupação não seja diretamente o samba, mas a música brasileira dentro do projeto modernista (vale dizer longe de exotismos e “imediatamente desinteressada”), o

²¹⁶ Vale dizer que muitos percussionistas conseguem executar melodias com a cuíca, mas sempre como uma demonstração de “virtuosidade”, um “solo”, e não cumprindo função rítmica junto aos outros instrumentos na roda de samba.

comentário parte justamente da música popular. Continua o musicólogo paulista (1972, p. 6)²¹⁷:

Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando as sutilezas para a invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. Do afamado Pinião pude verificar pelo menos 4 versões rítmicas diferentes, além de variantes melódicas no geral leves: 1ª a embolada nordestina que serviu de base para o maxixe vulgarizado no carnaval carioca; 2ª a versão impressa deste (de Wehrs e Cia.) que é quase uma chatice; 3ª a maneira com que os Turunas de Mauricea (sic) o cantam; 4ª e a variante, próxima dessa última, com que o escutei muito cantado por pessoas do povo. Se comparar estas três grafias, das quais só as duas últimas são legítimas porquê ninguém não canta a música tal e qual anda impressa.

Discutindo a importância e o futuro da escrita musical com ênfase na etnomusicologia, Hugo Ribeiro (s/d) apresenta uma revisão de autores que problematizaram a questão da notação musical ocidental, afirmando que, já no século XIX, Ellis²¹⁸ (1885, apud RIBEIRO, s/d, p.2) coloca o sistema de notação musical ocidental em dúvida quando usado para “a transcrição de músicas que não compartilhem dessa mesma tradição”. Segundo Ribeiro (s/d, p. 2)

O principal erro que um etnomusicólogo pode cometer é acreditar que uma notação musical possa conter a totalidade do acontecimento musical. Nenhum sistema de notação pode descrever todos os detalhes de um exemplo sonoro. Sabe-se que a notação carrega dentro de si uma necessária tradição oral, contendo informações que são por demais subjetivas para serem grafadas. (itálico no original)

Conforme Mantle Hood²¹⁹ (1983, p. 71-6, apud RIBEIRO, s/d, p. 2) “uma tradução correta dos símbolos em sons musicais depende da familiaridade com tradição oral que a sustenta”. Finalmente, para Ellingson²²⁰ (1992, p. 153-164, apud RIBEIRO, s/d, p. 2-3)

²¹⁷ Ibid., p. 6

²¹⁸ ELLIS, Alexander J., **On the Musical Scales of Various Nations**, Journal of the Royal Society of Arts, 27, March, 1885.

²¹⁹ HOOD, Mantle. **The Ethnomusicologist**, New York: McGraw-Hill, 1983, p. 71-6.

²²⁰ ELLINGSON, Ter. **Notation**. In *Ethnomusicology: an introduction*, edited by Helen Meyers, 153-164. New York: W. W. Norton. 1992.

os sistemas de notação podem ser entendidos dentro de duas amplas categorias: 1) **Sistemas não Gráficos**, que incluem os sistemas verbais, visuais, coreográficos, e tácteis; 2) **Sistemas gráficos**, aqui inclusos todos os possíveis sistemas de notação gráficos existentes no mundo.

Ribeiro (s/d, p.6) finaliza afirmando que “no final das contas, [...] toda a tentativa de gravação ou transcrição incorre numa inevitável separação entre música e contexto no qual ela é criada”.

As afirmações acima, sobretudo a de Ellingson sobre os sistemas de notação não gráficos, chamam a atenção para o modo pelo qual, notadamente em percussão popular, muitas das nuances rítmicas apresentadas pelos instrumentos são passadas oralmente, onde o músico ou professor se utiliza de onomatopeias para reproduzir o som que o instrumento deverá reproduzir.

Magno Bissoli Siqueira (2012), por exemplo, nos explica uma transcrição de instrumentos de percussão em música religiosa (candomblé). Após a descrição musicográfica, em partitura, dos instrumentos contidos (dois atabaques, distinguidos como “grave” e “agudo”), ele segue²²¹:

Didaticamente, decodifica-se em palavras da seguinte forma: *tumkitchi-ká tákitákum tumkitáki tátátchikum tum*, sendo que as onomatopeias *tum* e *kum* expressam o som do tambor grave, com a vogal “u” fechada, descritas dessa forma pela articulação das mesmas. As onomatopeias *tá* e *ká* expressam o som do tambor agudo, com a vogal “a” aberta. Por fim, as onomatopeias *ki* e *tchi* expressam o som das notas-fantasmas, que ocupam o espaço temporal entre as demais, dando a elas o balanço característico, responsável por levar a dança, posto que o movimento do ritmo dentro de uma pulsação regular e constante leva ao movimento do corpo. (itálicos no original)

Ainda nesta explicação, Siqueira (2012, p. 77) deixa uma nota de rodapé explicativa sobre o uso desse recurso, afirmando que “o uso de onomatopeias é parte da metodologia por mim elaborada e utilizada nos ritmos brasileiros²²²”. O autor é bastante taxativo em relação

²²¹ Ibid. p. 77

²²² Vale dizer que essa é uma estratégia difundida por inúmeros professores e musicistas, não sendo propriedade exclusiva de alguém ou de algum método, e, lembrando também, que sua transcrição não tem qualquer efetividade, sendo mais uma tentativa de migrar a cultura oral para a escrita. A tentativa de anotar onomatopaicamente o som, nesse caso, se propõe a fixar a fórmula rítmica – oralmente - na memória do

aos elementos técnico-musicais fundamentais do samba, discutindo em seu segundo capítulo “a perenidade do samba como forma africana no Brasil”²²³:

Veja-se também o fato de que ainda que houvesse qualquer interesse em ter-se preservado as canções dos escravos, sua complexidade rítmica teria sido deturpada pelo padrão europeu. O registro gráfico ou escrito não fazia parte de sua tradição, pautando-se pela transmissão oral.²²⁴

Pautando-se sobre permanências de sonoridades africanas no Brasil a partir de iconografias do século XIX, Salloma Salomão Jovino da Silva (DA SILVA, 2002, p. 458) é mais brando ao corroborar com eventuais auxílios de registros musicais feitos em partituras

Trata-se de um exercício de diálogo com vestígios de sonoridades africanas, via interpretação prioritariamente iconológica, em um período em que não havia outro sistema de registro sonoro que não a descrição literária e a grafia musical (partituras), restritas, portanto, aos músicos e literatos de formação erudita ou especializada.

Porém, não só em relação aos registros gráficos de instrumentos de percussão, essa questão também continuará em outros instrumentos de famílias diferentes (ainda que próximas). O surgimento de gêneros urbanos de música popular (como o choro, por exemplo) passou pela adaptação de gêneros e estilos “estranhos” aos ouvidos dos músicos. Ao comentar a chegada no Brasil do piano, ou *pianoforte*, na segunda década do século XIX, Tinhorão (1998, p. 130) chama a atenção para

uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças de elite do I e II Impérios até os ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafeira, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da república e inícios do século XX.

Segundo o autor, isso significou a incorporação de um outro instrumento àqueles já recentemente estabelecidos em conjuntos de choro, como flauta, cavaquinho, violão. Mais do

aluno/músico de modo que sua sonoridade e seu ritmo sirvam de apoio para sua execução. Sua transcrição não tem qualquer efetividade, sendo mais uma tentativa de migrar a cultura oral para a escrita.

²²³ Ibid. p. 61

²²⁴ Ibid. p. 71

que isso – e retomando ao “balanço”, citado acima por Siqueira (2012) - possibilitou o surgimento de²²⁵

um novo tipo de artista: o tocador de piano possuidor de pouca teoria musical e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar – algo depreciativamente – de *pianeiro*^{226 227}. (itálico no original)²²⁸

Há outros fatores notados sobre a questão da música no tocante aos problemas eventualmente gerados por sua transcrição em forma do sistema de notação musical ocidental. Dentre eles podemos pensar aqueles analíticos, derivados de conclusões que tomam a transcrição ou mesmo os textos nela contidos (as letras de música) como fontes únicas da pesquisa. Por exemplo, Ivan Vilela (2014) trata do distanciamento do pesquisador em relação às fontes primárias (musicais), privilegiando informações escritas que, por vezes podem perpetuar visões distorcidas acerca de seu objeto de estudo. Tomando como foco a diferenciação entre informação e experiência formulada por Jorge Larrosa Bondía²²⁹²³⁰ (apud Vilela, 2014, p. 101) afirma que

²²⁵ Ibid. p. 131

²²⁶ O termo *pianeiro* também é citado em LOPES e SIMAS (2015, op. Cit., p. 221), afirmando que eram “músicos sem instrução musical formal que, de ouvido, interpretavam com muita propriedade as músicas que animavam bailes e festas domésticas”. Tanto o termo *pianeiro* como o destaque dado na literatura para músicos sem instrução formal tratam da formação de gêneros urbanos de música, no Brasil do século XIX, e ressaltam o fato destes serem invariavelmente negros ou mestiços. Hoje é fato corriqueiro a existência de músicos consagrados (chamados às vezes de “gênios”) em diversas áreas da música popular. Por exemplo, e só para citar dois nomes expressivos: o violonista, cantor e compositor brasileiro João Bosco (1946 -); e o guitarrista estadunidense Wes Montgmomery (1926 – 1968) considerado um divisor de águas na linguagem do instrumento no jazz.

²²⁷ Vale citar uma passagem ilustrativa na qual Vasco Mariz, julgando as qualidades artísticas de Villa-Lobos, afirma: “Villa-Lobos não pode ser considerado um bom intérprete, nem da sua própria música (...) Batuca razoavelmente o piano (...) Como regente, ainda não se fez notar”. Em <<https://musicaesociedade.com.br/villa-lobos-em-dois-tempos-citacoes-de-elogio-e-escarnio/>>. Acesso em 13/03/2018.

²²⁸ Vale notar a observação feita por Siqueira (2012, p. 129) que afirma que “a partir do advento do aparecimento do samba do Estácio na metade dos anos 20, nos fins daquela década o violão e o piano passam a acompanhar usando figuras que caracterizam a percussão”.

²²⁹ “Partindo de uma diferenciação postulada por Jorge Larrosa Bondía onde a informação sempre se encontra em oposição à experiência, a informação nos nutre e a experiência nos perpassa. Quem possui a informação não busca a experiência.” (VILELA, p. 1)

parte expressiva dos artigos sobre musicologia tem sido construído a partir da leitura de textos e não da audição das músicas em foco perpetuando, muitas vezes, equívocos das visões dos que primeiro escreveram.

O problema se torna agudo, continua ele, ao elaborarmos estudos musicológicos nos utilizando somente a literatura disponível que trate do assunto em questão, “esquecendo-se da mais atávica de todas as fontes: a música em si.”²³¹. Iniciando parte de sua argumentação, o autor coloca em questão a desatenção das elites brasileiras em relação à cultura popular em formação no país durante os séculos XVIII e XIX, em contraponto aos países do chamado primeiro mundo que “tratam suas culturas populares como assunto de segurança nacional, percebendo nelas o berço de seus mitos de origem e em suas manifestações aquilo que faz todos se sentirem parte de um todo”²³². Por essa desatenção desenvolvemos ao longo de nossa história um embate entre o saber erudito, escrito, e o saber tradicional, baseado na oralidade, e sendo ele o seio da produção musical popular brasileira, justamente a música que permitiu ao Brasil fazer importantes divisas culturais, uma vez que se divulga a partir dela. O autor prossegue descrevendo as vicissitudes de uma mentalidade herdada dos tempos coloniais²³³.

Com o advento da República no Brasil outro fato histórico exacerbou o distanciamento de nossas raízes: a implantação do ideal positivista que, entre outras coisas, preconizava a prevalência do saber erudito sobre o saber popular.

O saber erudito advindo de uma nova concepção de ciência e como resultado prático dos processos de secularização e racionalização industrial que se instauraram no Brasil, principalmente a partir do século XX, criou confrontos com o saber tradicional. As pessoas de camadas mais populares viram-se cada vez mais envolvidas em situações que exigiam delas novas atitudes. Atitudes essas incompatíveis com os modelos tradicionais de comportamento.

²³⁰ BONDÍA, Jorge Larrossa, *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002 nº 19.

²³¹ VILELA, 2014, p. 102

²³² *Ibid.*, p. 103

²³³ *Ibid.*, p. 104

Assim, “o Brasil teve a sua formação, em grande parte de seu tempo de vida, calcada na construção de um saber popular, oral, longe dos livros”²³⁴. Desta maneira escravizados e os homens livres e pobres, que compunham grande parte da população, construíram seus conhecimentos “através de um saber móvel, que se adaptava às diversas situações que se lhes eram apresentadas.”²³⁵. Por fim, conclui o autor, nesse momento²³⁶:

Desta maneira, fica mais fácil entendermos o gigantismo da cultura popular brasileira no que toca à diversidade de expressões, pois todo o saber acessado, escrito, em pequena parte, e oral, em grande parte era entendido a partir das percepções pessoais, inerentes ao arcabouço cultural pessoal de cada vivente ou grupo que o acessava.

Nesse ambiente de fervilhar de informações vindas de fora com europeus, povos diversos da África e povos diversos da terra, os índios, a música popular foi construída. Mais que isso, essa música, desde sua gênese, tornou-se a porta-voz dos anseios e acontecimentos ocorridos com esses povos que tinham nela uma maneira de registrar a sua história.

Aqui faremos uma pausa para retomar a investigação técnico-musical que, diante das informações acima, irá se ater mais a essa herança vinda do saber erudito, a escrita musical, que pretende dar conta de um saber-fazer musical ligado a oralidade, o samba “sem deturpação”²³⁷ do Partido em 5.

Se tomarmos a crítica de Vilela em um sentido mais amplo, poderíamos também perguntar se tudo aquilo que ouvimos nesses sambas pode ser descrito fidedignamente em linguagem musical escrita. Ou mais, e talvez mais objetivamente próximo ao problema, quanto o próprio estudo da linguagem musical escrita (fortemente ligado à percepção musical, ditados rítmicos e melódicos, etc.) não nos ensinou ao que e como devemos prestar atenção, inclusive dando nomes e significados àquilo que devemos compreender? Seriam tão facilmente nomeáveis os componentes musicais que conseguimos ouvir numa prática musical tão diversa da música clássica europeia, como esses sambas?

²³⁴ VILELA, 2014, p. 105

²³⁵ Ibid., p. 105

²³⁶ Ibid., p. 105

²³⁷ Expressão dita por Candeia, ao final de Linha de Candomblé (ver em Apêndice).

Podemos, por exemplo, pegar algumas instruções que existem nos manuais de teoria musical. Tomemos este exemplo contido no Pozzoli (Guia teórico- prático para o ensino do ditado musical)²³⁸.

A música tem uma linguagem própria, formada de sons.
Os sons distinguem-se pelos seus graus, do grave ao agudo e pela sua duração.
Para indicar exatamente estes sons, de conformidade com sua acuidade e duração, convencionou-se adotar um sistema de escrita (nota), para cuja compreensão torna-se preciso um estudo especial.
[...]
A operação do ditado consiste em traduzir em sinais convencionais os sons perceptíveis ao ouvido.

Mais adiante prossegue, ao explicar a unidade de tempo em ritmos binário e ternário que “cada intervalo de tempo, tomado como unidade, é suscetível de ser dividido em partes iguais pelas nossas faculdades mentais.”²³⁹. A explicação se alonga, demonstrando graficamente (entre uma palma e outra executada pelo aluno) o intervalo existente entre os sons, configurando-se, assim, através da periodicidade das palmas aquilo que convencionalmente se chamará unidade de tempo. Sobre essa unidade de tempo o aluno deverá cantar “os dois instantes que formam as duas partes do ritmo binário” e, em seguida, “os três instantes que formam as três partes do ritmo ternário”²⁴⁰.

Sem que haja necessidade de se prestar demasiada atenção aos detalhes ou ao exercício proposto pelo método, é fácil perceber a quantidade de restrições colocadas sobre “aquilo que devemos perceber”. Caso contrário, não estaríamos aptos a utilizar da (ou desta) linguagem musical escrita.

Pouco mais à frente, temos outro ponto a ser destacado²⁴¹:

O exemplo antecedente demonstra que o ritmo binário realiza-se em dois momentos de igual duração, enquanto que o ritmo ternário realiza-se em três momentos, sempre de igual duração [...] O primeiro momento tem caráter de repouso e é denominado o *momento forte*; os outros momentos

²³⁸ POZZOLI, 1978, p. 5 Em rápida descrição, esse guia, especificamente, é um dos mais utilizados em conservatórios musicais em aulas de percepção rítmica.

²³⁹ Ibid. p. 6

²⁴⁰ Ibid., p. 7

²⁴¹ Ibid., p. 7

têm, no entanto, *caráter do movimento* e são denominados *momento do acento fraco*. (grifos no original).

Ainda que o método proposto no guia Pozzoli seja a única referência listada aqui, vale lembrar que foi amplamente utilizado por diversas gerações em conservatórios e escolas de música pelo menos desde a década de 70.

Seguindo esse raciocínio, ainda que com os breves exemplos citados acima, é possível perceber que os elementos musicais aos quais nos devemos atentar nos aparecem como “informação”, informação esta que traz consigo um ou mais paradoxos. Ao passo que entendemos os significados das palavras “forte”, “fraco”, “tempo”, “repouso”, perguntamos se seus sentidos extra-gramaticais, colocados agora em função de uma explicação técnico-musical, não nos deixam uma pista de um legado de vicissitudes analíticas do processo musical se formos utilizá-lo ou aplicá-lo a uma música outra que não aquela de onde extraímos esses conceitos. Ou, retomando ao texto de Vilela, talvez esses conceitos, menos do que expliquem, acabem por sufocar algum tipo de informação eventualmente nova, construída lentamente no seio popular e iletrado de grande parte da população brasileira. Estaríamos, em relação à música popular criada no Brasil, diante de uma nova maneira de “perceber”? Nesse sentido, poderíamos também discutir algum aspecto das relações de poder protagonizadas entre um saber erudito (como da música de tradição artística europeia) e o saber popular (as “outras” músicas)²⁴².

Seguindo adiante, e procurando ampliar o que já foi exposto, achamos um vídeo²⁴³ bastante interessante, protagonizado pelo maestro Isaac Karabtchevsky, auxiliado pelo Tamba Trio²⁴⁴ durante o programa *A Grande Noite*, exibido pela TV Tupi em 1971, no qual ele tece algumas explicações didático-musicais para um público de auditório presente ao evento. Assistindo os pouco mais de quatro minutos de vídeo, conseguimos saber que o mote é tentar explicar ao público os fundamentos rítmicos da bossa-nova. Ele tem o auxílio, além do grupo Tamba Trio, de dois grupos de postes de meia altura, aparentemente feitos de madeira e

²⁴² Para mais informações sobre o desenvolvimento tanto da musicologia quanto de seus desdobramentos, ver KERMANN (1987).

²⁴³ Isaac Karabtchevsky, programa *A Grande Noite*, 1971. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6IH3O2KkUJM>, acesso em 11/05/2017

²⁴⁴ Composto pelos músicos Bebeto Castilho (baixo), Hélcio Milito (bateria) e Luiz Eça (piano).

sinalizados cada qual com um número, de um a quatro, simbolizando os tempos musicais. Os dois grupos estão divididos por um poste maior, sem número, que seria a barra de compasso. E assim ele inicia sua explicação:

O problema é o seguinte: vamos convencionar que isso aqui (apontando para os quatro postes enumerados com os números 1, 2, 3 e 4) seja um compasso, formado em quatro tempos, (apontando aos postes) primeiro tempo, segundo tempo, terceiro tempo e quarto tempo. Esse aqui é a barra de compasso (uma barra maior que as outras anteriores e não numerada), que divide esse compasso desse compasso, são dois compassos de quatro tempos, exatamente iguais. Em geral, a música popular está calcada num fenômeno musical muito evidente chamado síncope. A síncope²⁴⁵ é exatamente isto: a *deslocação* do acento *natural* para os acentos em tempo *fraco* (sic). O acento – vejam bem se vocês entendem isto – o acento natural é o que cai no primeiro tempo e no terceiro tempo. Assim...

Obviamente sem querer desdenhar da explicação do maestro nem cometer algum erro histórico de julgamento²⁴⁶, qualquer professor de iniciação musical sabe da árdua tarefa de, após sensibilizar o ouvinte, classificar os elementos constituintes da experiência da escuta. E sabemos que “deslocamento” é algo que está fora de lugar. E que “natural”, na pior das hipóteses, é oposto a “artificial”. Mas quase nada nos permite afirmar peremptoriamente que o acento natural é o que cai neste ou naquele tempo. Isto nos deixa a (talvez verdadeira) impressão de que a escrita musical tem sido utilizada de maneira extremamente idiomática – ligada proximamente aos conceitos de onde se originou – ou quase autorreferente. Lembro aqui que estas observações têm validade restrita para este trabalho, uma vez que estamos tratando do assunto samba, e nesse momento relacionando-o a uma desconfiança sobre observações técnicas que talvez – e aqui fazemos coro com Vilela – possam privilegiar informações escritas em detrimento do confronto proporcionado pelas fontes primárias, as execuções públicas de música e os discos.

Continuando a explicação, prossegue o maestro Karabtchevsky marcando e apontando para cada um dos postes, frisando em voz alta - “Pá! Pá! Pá! Pá!” - a fim de demarcar os

²⁴⁵ Sobre síncope: é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente da primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentido como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente (normal) e o ritmo real (anormal) (HARVARD DICTIONARY OF MUSIC *apud* SANDRONI, 2012, p. 23).

²⁴⁶ Cito isso pois o conceito de síncope foi (e ainda é) amplamente utilizado, tanto o quanto foi a escrita musical ocidental, para dar conta das análises e da produção musical comercial gerada no Brasil.

quatro tempos e a força dos primeiro e terceiro tempos. Então o Tamba Trio, talvez pela iniciativa de Luiz Eça ou pela combinação feita de antemão com o maestro começa a executar junto ao grupo uma versão instrumental do tango *La Cumparsita*. Se cantarolarmos mentalmente essa melodia, percebemos o primeiro tempo forte, mas não necessariamente o terceiro, ou pelo menos longe de ter a mesma intensidade. A mesma impressão foi a que tivemos ao assistir e ouvir *La Cumparsita* com o maestro contando e *induzindo* a percepção do público dos tempos fortes, um e três, ainda que o acento no primeiro tempo fosse o único evidente. Em seguida, ele “esconde” os postes com os números um e três do primeiro compasso, e segue fazendo a contagem destacando os tempos dois e quatro. Nesse momento o Tamba trio toca uma base com sotaque jazzístico, onde os tempos dois e quatro são apoios ritmicamente evidentes. O maestro prossegue, de modo bastante didático, e deixa somente os tempos um e quatro do primeiro compasso e, pela primeira vez, se utiliza do segundo compasso, porém, sem destacar de nenhum tempo deste, apenas contando os quatro tempos. Desse modo ele mostra os acentos no primeiro e quarto tempos do primeiro compasso e nenhum acento para o segundo, ajudado pelo Tamba Trio que, então, toca uma base destacando os acentos citados, com Helcio Milito conduzindo em colcheias no aro da caixa da bateria. Nesse momento, Isaac diz que estamos muito próximos do ritmo da bossa-nova, “da música popular brasileira” (nas palavras dele). Finalmente o maestro esconde o tempo três do primeiro compasso e os tempos um e três do segundo compasso, e começa a cantar uma acentuação que, na verdade, não corresponde exatamente àquilo que tecnicamente seriam os acentos nos tempos acima descritos. O que o maestro Isaac canta enquanto é acompanhado pelo famoso trio é um ritmo muito mais próximo ao que ouvimos, por exemplo, em uma festa como o *mardi gras*, de Nova Orleans²⁴⁷.



²⁴⁷ A mesma rítmica é apresentada por Felipe Trotta (TROTTA, 2009, p. 194), caracterizando o que chamou de “Padrão Bem Jor”, em referência ao ritmo utilizado pelo compositor em várias canções de sua autoria. A diferença é que Trotta utiliza a escrita ocidental em 2/4, com a unidade mínima em semicolcheias. Aqui reproduzo, de forma escrita, a explicação dada pelo maestro Isaac Karabtchevsky. Mais ainda, esse ritmo pode ser verificado, também, como uma variação feita pelo atabaque *Rum*, o mais grave do trio de atabaques, nesse vídeo onde demonstram o toque Agueré de Odé (ou Oxóssi). Exatamente aos 15s de vídeo, o músico *ogã* ao *Rum* executa exatamente esse padrão, marcado em sua mão direita, com o *agdavi* (baqueta). Disponível em < https://www.youtube.com/watch?time_continue=21&v=5Bqf6Kj4Wfg>. Acesso em 24/07/2018.

Então, nos perguntamos: o resultado, que talvez tivesse como propósito somente elucidar ao público presente, com elementos técnicos musicais endossados pela imponente figura de um maestro (ninguém menos do que Isaac Karabtchevsky), “o ritmo da música popular brasileira” (e que na verdade poderia ser tão somente, e com muito boa vontade, o ritmo utilizado em algumas interpretações e arranjos de canções da bossa-nova), mostrou-se satisfatório²⁴⁸? Mas pensamos que a longa descrição do evento protagonizado pelos grandes músicos citados justifica-se por algumas razões, mas uma das mais curiosas é que, para se explicar um ritmo herdeiro direto do samba, ou seja, de uma música gerada no meio popular, não acadêmico, foi necessário que um grande e reconhecido maestro, a partir de sua figura, “explicasse” ao público como “é” o ritmo da “música popular brasileira”. Vale notar, também, que a designação da bossa-nova enquanto música popular tem validade bastante restrita, já que sabemos que ela foi gerada por pessoas de “nobre” posição social, oriundas da zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Algo que nos leva a acreditar que Candeia, ao chamar o repertório dos discos em questão, de “samba sem poluição”, “samba negro”, e não “samba de ar-condicionado”, “de apartamento”, estava criticando a divulgação do gênero “rico” em detrimento do ofuscado samba “pobre”, em aparente referência aos encontros dos bossa-novistas nos apartamentos de alto padrão da zona sul carioca.

Talvez um grande sambista, ou um compositor da bossa-nova pudesse fazê-lo somente executando algumas canções nesse estilo. Porém, por que um ritmo musical de raízes nitidamente populares precisou das importantes figuras do meio letrado da música e de um arcabouço técnico-musical (utilizado de maneira um tanto confusa) para, assim, deixar o público satisfatoriamente esclarecido? Ou, na verdade, satisfeito? As relações de poder, nesse momento, parecem um tanto evidentes, ou melhor, o saber proporcionado pela cultura musicalmente letrada teve que dar conta – ou capturá-la, colocá-la sob sua “jurisdição” – de um ritmo popular, que por mais conexões que tenha com a música clássica europeia,

²⁴⁸ A própria inserção (se é que podemos dizê-lo) desse padrão rítmico em algumas gravações de canções da bossa nova pode apontar para o trabalho de produtores musicais afinados com a música comercial (em voga, à época) de outros países, como os EUA. Um ótimo exemplo desse padrão rítmico “da bossa nova” pode ser ouvido na versão de Corcovado (A. C. Jobim) pelo Oscar Peterson Trio (com Oscar Peterson ao piano, Ray Brown ao contrabaixo e Ed Thigpen na bateria. Disponível em; < <https://www.youtube.com/watch?v=5vsibbUW80w>>). Queremos dizer, um *jazz* trio interpretando uma canção típica da bossa nova, com um sotaque que aparece raramente em algumas canções desse gênero, porém, nunca nas de andamento mais lento, como é o caso de, originalmente, Corcovado. Mais questionamentos sobre generalizações semelhantes em VILELA (2016).

caracteriza-se pelo seu ritmo, pela sua *levada*²⁴⁹, por suas raízes populares. Afinal, alguém no público poderia ter se perguntado: “como uma pessoa de tanta erudição não seria capaz de explicar um ritmo da música popular? Quem seria melhor que um maestro?”. A necessidade da “explicação” do “ritmo da música popular brasileira” estaria negando, desse modo, a escuta, percepção e interação dos ouvintes? De novo, parece que nesse caso a informação chegou antes do objeto que a gerou: o trio tocou da maneira *pedida* pela explicação, e não o contrário.

Esse episódio de certo modo ilustra, ainda que paralelamente, as críticas apresentadas por José Jorge de Carvalho (2004), sobre um embate semelhante, quando o autor se refere a “atitude antropofágica como ideologia de classe e de grupo racial”²⁵⁰

Retornando a um modelo central da ideologia cultural do Estado-Nação brasileiro, qual seja, o famoso projeto modernista, analisemos criticamente uma frase clássica do Manifesto Antropológico de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu”. Se pensamos na relação do artista metropolitano de elite com as comunidades afro-brasileiras ou indígenas, o autor da frase não questiona os privilégios de classe e de raça do sujeito que pode pronunciá-la. Enquanto um coreógrafo do eixo Rio-São Paulo pode “antropofagicamente” apropriar-se de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança “erudita” que se apresenta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e que é apoiado, digamos, por uma subvenção anual milionária concedida pelo Banco Itaú para que possa realizar seus exercícios de antropofagia estética.

O destaque do comentário aponta, como diz o próprio título do ensaio, para a apropriação das tradições performáticas afro-brasileiras e sua transformação em entretenimento, mas mostra também a extensão de um pensamento que “funciona, na prática, como uma espécie de código secreto da impunidade estética e da manutenção de privilégios da classe dominante brasileira” (DE CARVALHO, 2004, p. 7).

Voltando ao assunto samba, é necessário lembrar que a construção da música popular, predominantemente, está calcada em algum padrão rítmico. Como afirma Siqueira (2012, p. 3):

²⁴⁹ Gíria muito utilizada por músicos que significa o padrão rítmico (e suas variações) utilizado em determinada peça ou canção, principalmente.

²⁵⁰ DE CARVALHO (2004, p.7).

- (1) Que o samba é caracterizado por sua configuração rítmica e esta advém de uma matriz africana, legada através da música religiosa daqueles povos;
- (2) Que a partir dessa matriz o samba fatiou-se em derivações, representando, algumas delas, determinados segmentos da sociedade;
- (3) Que, nesse processo, desenvolveu-se a profissionalização no campo da música popular, voltada para o mercado da comunicação de massa e entretenimento, em expansão²⁵¹.

Levando em conta essas afirmações do autor, poderíamos questionar o uso da escrita musical como ferramenta unívoca para analisar os sambas em questão. Nesse ponto cabe a questão levantada inicialmente: estaríamos nós perpetuando alguma repetida informação sobre escrita musical, ainda que eventualmente corriqueira (se é que podemos afirmar isso em se tratando de pesquisa científica) de forma incorreta, ou mais, estaríamos tratando a multiplicidade de formas encontradas e classificadas como samba sem especificar suas particularidades?

Levando adiante essas considerações, e principalmente a familiaridade dos estudantes ou praticantes com a linguagem/estilo musical, podemos ir ainda mais longe, ou melhor, mais próximos da música brasileira.

Durante uma aula sobre percussão brasileira em uma universidade estadunidense, o percussionista Ari Colares²⁵² escreveu na lousa a divisão rítmica das caixas de guerra e taróis do maracatu de baque virado. Após escrever as divisões baseadas em semicolcheias, com os acentos devidamente marcados, da mesma maneira que faz em seus cursos e oficinas pelo Brasil, os alunos (“ótimos leitores”, relatou ele) começaram a tocar uniformemente *aquilo que estava escrito*, mas que não soava absolutamente como um naipe de caixas ou taróis. Para tentar resolver a situação, pediu-lhes que dividissem a unidade de tempo em duas, na mão direita, e em três, na mão esquerda. *Grosso modo*, pensando na unidade da semínima, que dividissem em colcheias, na mão direita, e colcheias tercinadas, na mão esquerda. Só assim algo do “verdadeiro” sotaque desejado começou a surgir.

Há, também, um episódio bastante curioso e engraçado relatado por Dori Caymmi, ao contar sobre um evento que ilustra questões relacionadas tanto à familiaridade (ou a falta dela) do músico com a cultura do repertório que será executado, como da mentalidade

²⁵¹ SIQUEIRA (2012).

²⁵² Frequentei um curso ministrado por Ari Colares em sua casa no ano de 2013, onde ele nos contou esse episódio. Em 2017 ele me confirmou alguns detalhes via rede social.

extremamente calcada em informações derivadas da cultura musical ocidental. Nas palavras dele, Dori²⁵³:

Um dia, fui gravar com um saxofonista nos Estados Unidos e o cara levou um maestro norte-americano, da antiga. O maestro não era nenhum Nelson Riddle, ou outro desses bons [...] Não era o Gil Evans, que é meu herói [...] Bem, voltando ao nosso maestro, ele dizia: “Escuta, quero saber onde está o um”. Falei: “O um está aqui: onde, two, three and...” e mostrei. Ele insistiu: “Não, não tem um! Este troço está flutuando, não tem base”. Respondi: “O negócio é esse aí”. O cara ficou enchendo o saco, perguntando onde estava o tempo forte. Me enchi e falei que estava aqui no meio da minha perna e fui embora. Deixei o cara falando sozinho²⁵⁴.

Estes episódios podem dimensionar, de alguma maneira, as preocupações em relação a uma suposta veracidade de fatos constatados por meio da escrita musical – e também do conhecimento musical calcado exclusivamente nos conceitos da teoria musical ocidental -, que, dentre outras questões, também está sujeita à interpretação de quem está lendo (de que lugar/país/região é, ou se tem conhecimento prévio do estilo/gênero que irá executar etc.). Por fim, os relatos e citações desta seção justificam-se pela preocupação de não se perpetuar, eventualmente, alguma verdade “essencializada” pela escrita musical. Em nosso caso, a utilização do sistema de notação musical ocidental, aliado à escrita datilográfica, funcionará somente como um dispositivo capaz de ilustrar alguns pontos técnicos recorrentes nas gravações, de modo que possamos representar graficamente elementos que serão discutidos analiticamente em relação ao sambas contidos em *Partido em 5, Vols I e II*. Mais do que isso, as particularidades rítmicas notadas (e ampliadas em sua estrutura) pela escrita datilográfica também servirão de referência e apoio para detalhes a serem observados nas transcrições - para as quais nos utilizaremos da escrita ocidental. Ou seja, as transcrições aqui realizadas servirão para ilustrar algumas especificidades do repertório, porventura do samba de partido alto praticado por eles, porém, jamais para perpetuar alguma informação necessária para sua reprodução.

²⁵³ Revista **Guitar Player** em Português, ano 2, nº 19, Trama Editorial, 1997, p. 48.

²⁵⁴ Nelson Riddle e Gil Evans são maestros estadunidenses que se notabilizaram por seus trabalhos com música popular. Dentre os artistas com quem trabalharam, por exemplo, estão Frank Sinatra e Miles Davis, respectivamente.

2.4 “Um samba sem poluição” – Sobre o ciclo rítmico dos sambas em Partido em 5 Vols I e II

Especificamente em relação àquilo que gostaríamos de analisar nas gravações dos Lps *Partido em 5 Vol I* e *Vol II*, partimos da constatação notada por Kazadi wa Mukuna (MUKUNA, 2006, p. 92) e Kubik (1979, p. 17) em relação ao padrão rítmico que ele considerou o mais representativo do samba, especialmente em sua forma popular. Segundo Mukuna (2006), que discute a contribuição de povos Bantu na música popular brasileira neste seu trabalho, o referido padrão foi identificado na denominada “zona de interação cultural”, que se estende pelos dois lados da fronteira Congo-Angola²⁵⁵.

Em notação ocidental²⁵⁶:



Ou em notação pela escrita datilográfica²⁵⁷

²⁵⁵ Ibid., p. 23. Mukuna utiliza o termo “Bantu” em referência ao “conjunto de tribos que ocupavam o antigo Reino do Congo no início das atividades escravistas no século XVI”. Por essa razão ele exclui o Gabão e Mayombe, que já estavam organizados em nações autônomas nesse período. (p. 23).

²⁵⁶ A transcrição apresentada a seguir é uma reprodução de Mukuna (2006, p. 24, 92-3). Mukuna utiliza a figura da colcheia como menor unidade de tempo, como reproduzimos neste exemplo. Aqui, neste trabalho, usaremos a semicolcheia com o mesmo propósito.

²⁵⁷ Este tipo de escrita prescinde dos conceitos cunhados e utilizados pelo sistema de notação musical ocidental, e serve basicamente para ilustrar o ciclo de pulsações elementares (no caso do samba, 16 pulsos) e seus ataques ou acentuações. Ou seja, lida fundamentalmente com estruturas rítmicas. Aqui, os sinais significam: som ou ataque (X), e silêncio (.). Como afirma PINTO (2004, p. 92): “São essencialmente os estudos de Gerhard Kubik que deram início a uma escrita rítmica mais condizente com a concepção musical africana do que a notação musical dos conservatórios de música europeus”. A divisão assimétrica de pulsos trata-se da menor equidistância assimétrica entre batidas dentro de uma sequência de 16 pulsos elementares.

Logo em seguida, nos mostra o que ele chama de “versão com sete ataques”, justamente aquela que se parece bem mais com o ciclo rítmico que constatamos nas gravações e sobre o qual falaremos mais adiante.

(16) X . X . X . X . . X . X . X . . ²⁶⁰

Esse padrão rítmico é conhecido como *timeline pattern*, sobre o qual Tiago de Oliveira Pinto (2004, p. 94) explica

A fórmula característica do samba é realizada através de uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso de 16 pulsações. Geralmente é sonorizada com tom alto ou agudo e “penetrante”. No samba das baterias de escola é sobretudo o tamborim o responsável por esta fórmula. Chamadas de *timeline* – termo introduzido por Joseph K. Nketia²⁶¹ em 1970 – tais fórmulas compõem-se na realidade de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. Assim, pode-se perceber na *timeline* qual o ciclo formal que serve de base à peça, se é o ciclo de oito, de doze ou de dezesseis pulsações elementares. No caso do samba, a linha rítmica cobre, evidentemente, os seus dezesseis pulsos elementares.

Sobre o termo introduzido por ele mesmo, Nketia (1975²⁶², apud KUBIK, 1979, p. 14) diz que

Devido à dificuldade de manter o tempo metronômico subjetivo [...], as tradições africanas facilitam esse processo externalizando o pulso básico. Como já foi dito, isto pode ser mostrado através de palmas ou através das batidas de um simples idiofone²⁶³. A diretriz relacionada ao período de tempo dessa maneira passou a ser descrita como uma *time-line*²⁶⁴.

²⁶⁰ Segundo o autor, esse ciclo se encontra, por exemplo, nas palmas executadas na dança *Nkili* dos Humbi, no sudoeste de Angola, em 1965. Considerando ambos os ciclos, o autor afirma que são exatamente esses padrões que marcam o samba do carnaval de rua do Rio de Janeiro e nas praias de Salvador, na Bahia (Ibid., p. 17)

²⁶¹ NKETIA, Joseph Kwabena. **The music of Africa**. London, 1974. Apud PINTO, 2004, p. 109.

²⁶² J. H. Nketia. **The music of Africa**. London, Victor Gollancz, Ltd., 1975, 131.

²⁶³ Classificação organológica de um instrumento musical. No caso, idiofones são aqueles cujo som é obtido pela vibração do corpo do instrumento, como, por exemplo, um agogô.

²⁶⁴ Because of the difficulty of keeping subjective metronomic time [...], African traditions facilitate this process by externalizing the basic pulse. As already noted, this may be shown through hand clapping or thorough the beats of a simple idiophone. The guideline wich is related to the time span in this manner has come to be described as a timeline.

Outra questão muito importante é trazida por Gerhard Kubik (1979, p. 14), que nos explica que

Time-line patterns na música Africana têm uma estrutura intrínseca. Autores ocidentais frequentemente os descreveram como “rítmos aditivos”. Em conversa com músicos africanos em suas próprias línguas, entretanto, como sou capaz de fazê-lo, por exemplo em Angola e ao noroeste de Zâmbia, não se pode encontrar um traço de tal conceito "aditivo"²⁶⁵.

O que ocorre particularmente com os *timeline patterns* é o fato de que, mesmo sendo seus ciclos constituídos por um número par de pulsos elementares (16), estes nunca são divididos em duas partes iguais (como, por exemplo, 8 + 8), mas, como neste caso, 7 + 9, ou 9 + 7, tanto no primeiro exemplo como na variação sugerida por Mukuna. Esse é um dos fatos observados, qual seja, que o ciclo rítmico pode ter suas origens relacionadas com a dança, ou ainda formulada e transmitida através da oralidade.

Apesar da referência feita por Mukuna, Kubik et al. em relação ao padrão rítmico descrito, quando escutamos os mesmos dentro de uma gravação ou execução de um samba, por vezes estes estarão deslocados em relação à descrição musicográfica feita acima. Essa questão é de fundamental importância para alguns apontamentos que virão, principalmente na tentativa de sistematizar uma escrita do padrão rítmico destes sambas – e para os quais nos utilizaremos, também, da escrita ocidental – que dê conta daquilo que foi notado em relação aos apoios e articulações rítmicas do repertório selecionado. Explicaremos mais, abaixo.

A questão básica se refere à circularidade desses ciclos rítmicos, por sua vez intimamente ligados à música africana (e afro-brasileira), uma vez que não pressupõem tempos fortes e fracos (PINTO, 2004, p. 92). Porém, quando sistematizados em uma linguagem ligada à escrita musical europeia, muitas questões surgem. Por exemplo, sobre a tradicional escrita em fórmula de compasso binário, comumente adotada quando o assunto é samba.

²⁶⁵ Time-line pattern in African music have an intrinsic structure. Western authors have often described them as "additive rhythms". When conversing with African musicians in their own languages, however, as I have been able to do, for instance in Angola and northwestern Zambia, one cannot find a trace of an "aditive" concept.

A grande maioria das pesquisas nesse gênero, quando se utilizam do sistema de notação musical ocidental, deixa como regra tácita²⁶⁶ que o repertório seja escrito em binário simples (2/4). Em nosso caso, tomando o ciclo rítmico em questão como organizador das polirritmias existentes entre os instrumentos, por conseguinte organizadora de toda a relação musical **audível** nos sambas em questão, parece-nos que aquilo que há de binário – como, por exemplo, a variação dos toques realizados pelo surdo, sendo uma mais “fechada”²⁶⁷ no primeiro tempo e outra mais “aberta”²⁶⁸ no segundo tempo – acaba por fazer parte da trama musical, ou seja, é constitutiva daquilo que eventualmente poderia ser traduzida como “balanço” (como já citado em TINHORÃO, 1998, e SIQUEIRA, 2012, e principalmente na linguagem nativa no mundo do samba), mas sua organização se faz sobre a linha guia descrita por Kubik e Mukuna, constituída por 16 pulsos elementares, portanto, algo que poderia nos remeter ao compasso quaternário. Mais do que isso, tal organização em 16 pulsos - portanto, tratando como pulsação elementar ou mínima algo que poderíamos apresentar, com as ressalvas já mencionadas, por um ciclo de 16 semicolcheias, que pressupõem quatro semínimas, ou quatro tempos – pode se relacionar com a construção da **melodia e letra ou letra e melodia** dos sambas em questão. Quer dizer, todos os fios das tramas envolvidas neste repertório são dependentes de uma melodia que tem sua estrutura rítmica baseada, ou guiada, em 16 pulsos elementares. Por sua vez, a maneira como os compositores/cantores imprimem suas escolhas rítmicas, suas divisões silábicas e toda a estrutura prosódica dos sambas

²⁶⁶ Em toda a bibliografia consultada nesta pesquisa não constatamos nenhum exemplo de samba escrito em compasso quaternário. Pelo contrário, a escrita geralmente é feita em compasso binário, sem maiores explicações. Uma hipótese que constatamos junto ao Professor Alberto T. Ikeda é que os motes ou refrãos existentes no repertório tradicional de sambas de roda baiano, por exemplo, e eventualmente algumas “primeiras partes” do samba carioca, tinham sua estrutura mais próximas a dois tempos. Dessa maneira, muito dos estudos posteriores acabaram por difundir a escrita do samba de modo binário, ilustrativamente, poderíamos exemplificar com Marinheiro Só (tradicional) e Jura (Sinhô), respectivamente. Por fim, resta dizer que o “elemento binário” nessa composição – a marcação do surdo – acaba por imprimir ao ciclo uma particular polirritmia que não foge à percepção do ouvinte ou dançador.

²⁶⁷ Com menos intensidade. Por vezes a mão que não está segurando a baqueta é usada para pressionar a pele do instrumento no momento em que ele é percutido, de modo que a sonoridade fica menos intensa, com menor volume em razão da pele não vibrar completamente. Outras vezes, como já vimos, usa-se a mão no lugar da baqueta, e após golpear a pele, a mão permanece encostada nela, na intenção de não deixa-la vibrar livremente.

²⁶⁸ Com mais intensidade, ou seja, quando a baqueta toca a pele livre, deixando o instrumento vibrar ao máximo, proporcionando um som mais alto. Em razão da “mão que abafa o som”, segurando a pele, em contraste com essa, solta e mais alta, por vezes tem também uma sonoridade mais grave. Um ótimo exemplo está exatamente no início de *Lá Vai Viola*, em *Partido em 5 Vol I*, onde o surdo toca exatamente essas sonoridades descritas.

estariam direta ou indiretamente ligadas ao ciclo descrito acima. Desta maneira fica mais claro constatar que a voz enquanto instrumento musical pode reproduzir tanto a linha guia (construindo sua melodia sobre o arcabouço rítmico proporcionado por ela²⁶⁹), como também ser articuladora das polirritmias quanto qualquer outro instrumento musical presente na gravação: a voz exerce sua liberdade de improvisar, porém sempre sobre esse padrão rítmico, sob o qual todos os instrumentos estão subordinados²⁷⁰, e sobre o qual tecem suas variações e improvisações. Por fim, e talvez o mais importante para este trabalho, pelas variações constatadas no ciclo rítmico, constatamos também certa regularidade métrica (tética) recorrente em dois tempos do compasso quaternário (segundo e terceiro), e contramétrica (antitética) noutros dois (primeiro e quarto). Comentaremos mais à frente sobre essa questão.

Sobre esse tipo de samba, que carrega a tal fórmula rítmica já descrita, e costumeiramente citado como criado e surgido no bairro carioca do Estácio pós década de 1930, há algo interessante a ser notado levando-se em conta alguns relatos de Kubik (1979, p. 49). O autor considera a existência de uma herança a partir de traços musicais angolanos na “música negra, jogos e danças do Brasil”. Nesse sentido, qual seja, o “surgimento” ou a presença de tais traços no repertório analisado, mesmo considerando o período um tanto longo desde a chegada²⁷¹ de escravizados no país, o autor considera que

Alguns componentes de uma herança cultural também podem ser transmitidos *inconscientemente* entre indivíduos e, em última instância, de geração em geração. Seria necessário muito mais espaço para explicar teoricamente como isso funciona e como me impressionou primeiro durante o trabalho de campo na África Negra. Um certo estado de alerta para a possibilidade de transmissão inconsciente na cultura também influenciou meus movimentos no Brasil. Em resumo, uma característica às vezes desaparece da superfície de uma cultura específica por um certo período histórico, por cinquenta ou cem anos, incluindo todas as referências verbais (orais) a ela. Depois de algum tempo, no entanto, quando as circunstâncias são favoráveis e surge uma necessidade (por exemplo, como resultado de mudanças sociais incisivas, ou uma situação de guerra), a característica perdida é "reinventada". O fato é que, em tais casos, *algo* ainda era

²⁶⁹ Cf. SANDRONI (2012, p. 202-19)

²⁷⁰ É muito importante salientar que a palavra “subordinação”, aqui, não está implicando em alguma hierarquização entre as partes constituintes do repertório. Na verdade, sua presença na configuração descrita é um dos fatores determinantes para que a composição seja caracterizada musicalmente como tal: samba, ou no caso, samba de partido alto.

²⁷¹ Não é nossa intenção discutir a chegada de escravizados, mas é muito importante lembrar que a escravidão africana teve duração de aproximadamente três séculos e meio, sendo que diferentes povos e nações do continente africano chegaram ao Brasil em distintos momentos, partindo de diferentes portos.

transmitido o tempo todo, provavelmente uma síndrome de padrões comportamentais inter-relacionados que também contém em uma forma condensada (como em um microfilme) a possibilidade de uma nova manifestação do traço "perdido"²⁷². (Grifos no original)

Sobre o *timeline pattern*, Tiago de Oliveira Pinto (2004, p. 95) vai mais além sobre o assunto, baseando-se em outras musicalidades afrobrasileiras

Os *timeline pattern* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como uma linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal. No batuque, no jongo ou no tambor de crioula soam percutidas com bastões de madeira sobre o corpo do tambor. Podem também ser batidas numa garrafa ou um pedaço de ferro.

Voltando ao samba e ao referido ciclo, e retomando as considerações sobre a linha rítmica e os elementos orientadores do samba, Pinto (2004, p. 93) faz referência à marcação (*beat* e *off-beat*), que por sua vez “é a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce do samba. A marcação consiste do *beat* e do *off-beat*. Os sambistas falam em ‘pergunta’ e ‘resposta’”. Em sua exemplificação, ele descreve como a marcação pode ser representada em relação à pulsação elementar:

(16) pulsação elementar

(16) X . . . X . . . X . . . X . . . marcação

X: pulsação percutida . : pulsação muda²⁷³

²⁷² Some components of a cultural heritage can also be transmitted *unconsciously* between individuals and, ultimately, from generation to generation. It would require considerably more space to explain theoretically how this works, and how it struck me first during field-work in Black Africa. A certain alertness to the possibility of unconscious transmission in culture has also influenced my movements in Brazil. In brief, a trait sometimes disappears from the surface of a specific culture for a certain historical period, for fifty or a hundred years, including all verbal (oral) references to it. After some time, however, when circumstances are favourable and a need arises (for instance, as a result of incisive social changes, or a war situation) the lost trait is "reinvented". The fact is that in such cases *something* was still transmitted all the time, probably a syndrome interrelated behavioural patterns which also contain in a condensed form (like on a micro-film) the possibility of a novel manifestation of the "lost" trait.

²⁷³ Reprodução do exemplo 3, constado em PINTO, 2004, p. 93.

A marcação, neste caso, estaria sendo feita pelos surdos, tal como ocorre em várias escolas de samba.

(16) pulsação elementar
 X X surdo 1
 X X surdo 2²⁷⁴

Nem sempre são dois surdos os responsáveis pela marcação, sendo que pode ser realizada por apenas um, “abafando” a primeira batida (que faria o toque do surdo 1) com uma das mãos pressionando a pele do instrumento, ou mesmo golpeando o instrumento com a mão, e outra de som mais aberto, com a pele solta²⁷⁵. A batida percebida como a mais forte está no surdo 2 que, por vezes, é chamado de “surdo de primeira”.

Por fim, Pinto (2004) exemplifica a maneira como o padrão guia é tocado pelo tamborim.

(16) X . X . X . . X . X . X . X X .

X: pulsação percutida : pulsação muda

Ex 5: linha rítmica no samba²⁷⁶

O autor salienta a divisão assimétrica existente entre as partes constituintes do *timeline pattern*; neste caso 7 + 9, fazendo referência ao seu posicionamento em relação aos pontos da marcação

(16) X . X . X . . X . X . X . X X .

 I I I I (pontos da marcação)²⁷⁷

²⁷⁴ Reprodução do exemplo 4, constado em PINTO, 2004, p. 94.

²⁷⁵ Ibid. p. 93.

²⁷⁶ Reprodução do exemplo 5 contido em PINTO, op. Cit., p. 95. Note-se que é exatamente o segundo padrão descrito por Kazadi Wa Mukuna, que o considerou uma variação.

²⁷⁷ Reprodução do exemplo 6 contido em PINTO, op. Cit., p. 95.

O que é fundamental para o entendimento do referido ciclo dentro da concepção africana ou afro-brasileira é sua ausência de tempos fortes ou fracos, como ocorre comumente em explicações relativas à teoria ocidental do compasso²⁷⁸. Por exemplo, voltando ao Guia Teórico-Prático para o Ensino do Ditado Musical Partes I e II, o Pozzoli: este, ao desenvolver explicações de exercícios para reconhecimento e diferenciação de ritmos binários e ternários, afirma que “portanto, para distinguir a natureza do ritmo, é necessário distinguir o acento forte dos acentos fracos; daí a necessidade de indicar o momento do acento com um sinal visível”²⁷⁹. Ou seja, o método explica ao aluno que acentue o primeiro tempo dos compassos, tanto binário como ternário, a fim de realçar a percepção da diferença entre eles.

Nina Graeff (2015, p. 108), discutindo a linha rítmica no samba de roda, nos diz que “na pesquisa musical africana se afirma que as linhas-rítmicas, naquelas tradições das quais faz parte, representam o primeiro e principal nível de orientação temporal do conjunto percussivo, e não os *beats*, ou tempos fortes, como na música europeia” (grifo no original). A autora completa, seguindo David Locke²⁸⁰ (LOCKE, 1982, p. 373, apud GRAEFF, 2015, p. 108), com o exemplo da linha rítmica contínua feita por um agogô, uma vez que “todos os eventos da *performance* são concebidos em relação a esse padrão [...] Os beats sozinhos são insuficientes para guiar o timing do performer”²⁸¹. Apesar de essas linhas rítmicas serem ouvidas como prevê a concepção africana, com um som forte e penetrante do ferro, eles parecem ser dispensáveis para a coordenação temporal do conjunto percussivo, pois “são poucos os grupos que as executam, e quando o fazem, podem alternar entre os dois tons do agogô, simultaneamente a outras linhas-rítmicas diferentes, ou até mesmo variar de fórmula depois de o canto iniciar e se estabelecer” (p. 108).

No caso dos sambas presentes nesses Lps do *Partido em 5*, há algo bastante semelhante, principalmente no sentido em que a linha rítmica **não ocorre sem variações**, além de nunca estar restrita a algum instrumento. No máximo, o mais constante em relação à linha rítmica dentre todos é o cavaquinho²⁸². Mas a questão é que ela “está presente”, mesmo

²⁷⁸ Para mais explicações, ver, por exemplo, POZZOLI, 1978, p. 10.

²⁷⁹ POZZOLI, op. Cit., p. 10.

²⁸⁰ LOCKE, David. **Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eye Dance Drumming.** *Ethnomusicology*, v. 26, n. 2, p. 217-246, maio 1982.

²⁸¹ *Ibid*, p. 108. Grifo no original, tradução da autora.

²⁸² Por vezes vamos ouvi-lo noutros instrumentos como o tamborim e a cuíca, mas estes sempre executam variações.

sem ser tocada literalmente durante muito tempo, mas sempre com variações. Para tratarmos um pouco mais sobre o assunto, mesmo que um tanto brevemente, será interessante observar o que Graeff²⁸³ trata como “ponto fixo” do samba de roda para, posteriormente, discutir o que a autora diz deste no samba carioca.

A autora nos informa, após analisar alguns padrões de 16 pulsos elementares típicos do samba carioca e de 8 pulsos características das palmas do samba de roda, sobre o que chama de ponto fixo, que são pontos presentes e invariáveis dentro dos ciclos. A questão mais importante acerca do ponto fixo, “que atravessa a música do início ao fim”, é o fato de que “pode ser que ele funcione como o terceiro nível de orientação temporal da música africana: o ciclo.” (GRAEFF, 2015, p. 113). Sobre o comportamento do músico em relação ao ponto fixo, GERISCHER²⁸⁴ (2003, p. 173, apud GRAEFF, 2015, p. 113) diz que “ele pode ignorar o ciclo temporariamente, mas ele nunca perde sua consciência sobre o ciclo, retornando sempre em um ou outro momento a ele”. Em relação ao samba carioca, a autora utiliza o “padrão rítmico típico do pandeiro no samba de partido-alto e seu ponto fixo latente”, utilizando como referência o padrão descrito no Dossiê das Matrizes do Samba feito pelo IPHAN (2007, p. 26):



O ciclo representado acima se refere somente àquilo que ele “é”, às suas divisões e articulações. Quando verificado dentro ou no repertório, como já apontado pelos autores acima, ele não necessariamente estará presente tendo seu início e fim (dando origem a um ciclo) da maneira como o lemos acima, mas iniciado em qualquer outro ponto de sua estrutura e completando o ciclo tal qual discutido acima, semelhantemente à maneira que os modos escalares são gerados. Falaremos sobre o assunto mais à frente.

Continuando, afirma Graeff que “em diversos instrumentos percebe-se a presença do ponto fixo: o *padrão típico da cuíca* reflete a mesma fórmula do pandeiro do partido-alto,

²⁸³ Ibid, passim.

²⁸⁴ GERISCHER, Christiane. **O Suingue Baiano**: Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

²⁸⁵ Reprodução da figura 52, contida em GRAEFF, 2015, p. 133.

distinguindo duas notas e, dessa maneira, fazendo as duas primeiras batidas soarem mais agudas que a terceira” (2015, p. 133, grifo nosso)

Por ser cíclica, a estrutura do *timeline pattern* também não possui necessariamente um fim e um começo delimitados, ou seja, ele não começa necessariamente da esquerda para a direita, seguindo exatamente a reprodução transcrita pelos autores (mesmo com suas variações). Sua estrutura permanece a mesma, tais quais os modos gerados por uma escala maior, por exemplo, de uma nota *dó* até outro *dó*, ou de *ré* a outro *ré* (e assim por diante) a ordem dos tons e semitons não varia, porém, dá origem a outras estruturas escalares. No caso da linha rítmica, algo semelhante acontece, visto que a distância entre os pulsos atacados (ou percutidos) também mantém distâncias diferentes, já previstas no próprio conceito da *timeline pattern*. A questão, porém, que foi notada nesses sambas é que mesmo com as variações ou posições diferentes nos ataques existentes no ciclo, há uma constância métrica (ou tética) em dois pontos do compasso quaternário (nos tempos 2 e 3) e contramétrica (ou anti-tética) noutros dois (nos tempos 1 e 4). Comentaremos mais a seguir.

Pois levando-se em conta os instrumentos que podem “funcionar” como mantenedores do ciclo, como tamborim ou cuíca, podemos notar que nos sambas presentes em Partido em 5 Vols I e II, o padrão constatado²⁸⁶ - na cuíca - foi este, em *Lá Vai Viola*, samba de abertura do Lp Vol I:

(16) . X . X X . X . X . X . . X . X
 I I I I

Ou, na escrita ocidental, e de uma maneira nem tão rigorosa em relação aos ataques e silêncios



²⁸⁶ É importante dizer que a transcrição acima, do “padrão” feito pela cuíca, especificamente nessa faixa, se refere mais a uma das variações do ostinato, em um desenho rítmico que é o mais repetido por Marçal em relação às outras variações.

Ritmicamente é a mesma linha que consta no Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (CCC; IPHAN, 2007), para a qual Graeff se utilizou também da escrita datilográfica no exemplo que reproduzimos abaixo²⁸⁷. Abaixo está a mesma linha rítmica, mas mostrando o ponto de início do ciclo ouvido em relação ao samba, à direita da barra, e completado por sua sequência, à esquerda. Portanto, a segunda semicolcheia em ligadura (depois da barra, que seria a nota inicial do ciclo **com** o samba) pode ser lida como pausa. Dessa maneira, o ciclo transcrito abaixo, iniciado à esquerda da barra colocada ao centro, tem exatamente a estrutura do ciclo notado em *Lá Vai Viola*, na transcrição feita acima.



Uma variação, que apesar de ser muito semelhante, nos interessa bastante é feita também pela cuíca em *História de Pescador*, ao início do Lp Vol II, mas que também ocorre em *A Volta* (Candeia), primeira faixa do lado B do Lp Vol I, porém feita por outro instrumento que não identificamos, mas que soa semelhantemente a um hi-hat (chimbau)²⁸⁸, apresenta-se da maneira a seguir:

(16) . X . . X . X . X . X . . X . X²⁸⁹

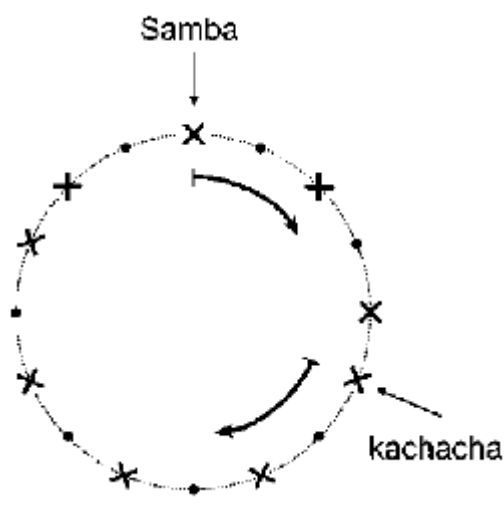
I I I I I

Da mesma maneira, em escrita ocidental

²⁸⁷ Certamente por um problema de edição, notamos que há falta de um pulso elementar sinalizado por um ponto (que acrescentamos aqui, na última colcheia do exemplo da transcrição acima) por Graeff (2025, p. 133).

²⁸⁸ Instrumento que o baterista comanda com um dos pés, possuindo dois pratos de percussão (címbalos) dispostos face a face e que se tocam quando o músico aciona o pedal da chamada “máquina de chimbau”. Podem ser tocados, também, por baquetas ou “vassourinhas”. Por ter uma sonoridade diferente dos outros sambas, pode ser que esta gravação tenha sido feita noutra sessão e, apesar da sonoridade “razoavelmente” semelhante, não acreditamos ser um chimbau uma vez que foge bastante em relação aos instrumentos tradicionais do samba.

²⁸⁹ Nessa transcrição datilográfica fica mais clara a questão de não haver um começo e fim delimitados. Esse ciclo é exatamente a versão de sete ataques transcrita por Kubik. Se contarmos a partir da transcrição feita pelo autor (X, na sequência equidistante de 4 ataques), esta acima inicia-se no decimo terceiro pulso (., não percutido).



293

Representados como acima, fica evidente que a configuração do padrão rítmico, sua *gestalt* básica permanece idêntica no Brasil e em Angola. Mesmo assim, existe uma diferença fundamental: semelhante às linguagens faladas, onde mesmo não se mudando as palavras, os conteúdos podem ser alterados por influência de um novo *habitat*, também aqui se manteve a estrutura básica de um padrão, atribuindo-se-lhe apenas novo significado na sua re colocação em relação com a marcação (*beat* e *off-beat*). Percebemos que no Brasil houve uma ressignificação do *timeline* em relação ao seu novo meio musical, enquanto permanecia a sua estrutura e sua função de linha de guia no conjunto²⁹⁴.

Outra referência importante é que, diferentemente do que é relatado sobre os *timeline patterns* em seus contextos religiosos e/ou tradicionais, aqui ele não é executado por um instrumento de som “agudo ou cortante”, como o ferro dos agogôs ou gans, ou, como é citado comumente no samba, feito pelo tamborim, a linha rítmica percebida neste repertório está presente em alguns instrumentos como, principalmente, a cuíca e o cavaquinho. Isso, de certo modo, deixa subentendido que, mesmo que o referido ciclo não se apresente de maneira literal, quer dizer, tocado exatamente da maneira em que foi relatado por autores como Kubik, Mukuna, Pinto, et al, seja num instrumento metálico ou mesmo no tamborim, é que a polirritmia existente na interação dos instrumentos em suas respectivas funções pode deixar o ciclo rítmico subentendido, ao ponto de o cantor imprimir a divisão rítmica que bem lhe

²⁹³ Reprodução do exemplo 10, Ibid, p. 97.

²⁹⁴ Ibid, p. 97.

entender, inclusive construindo a melodia sobre pontos previstos pelo ciclo rítmico. Conforme Tiago de Oliveira Pinto (PINTO, 2004, p. 98-9):

Finalmente é necessário também apontar para a propriedade que têm os *timeline*, em especial no samba, de “submergir” no acontecimento musical, manifestando-se de forma latente nas diferentes partes instrumentais. O fato de não estar sendo marcado com a batida de um tamborim,(sic) não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes sequências instrumentais do conjunto. Mesmo no samba de roda tradicional do Recôncavo Baiano, o *timeline* por vezes não soa diretamente através de um dos instrumentos de percussão. Nem por isso o repertório tocado é menos “africano” do que o samba carioca, antes pelo contrário. Penso até que, se tocada no contexto tradicional do Recôncavo, a linha rítmica carioca não denotará maior africanidade mas sim a crescente popularização do gênero, sob provável influência das gravações comerciais.

Consideramos bastante importante essa reflexão, pois a instrumentação utilizada em diversos sambas gravados pela indústria - não só na década de 1970, mas em diversos períodos, inclusive hoje - apresenta um arcabouço rítmico muito semelhante aos notados nesses discos do *Partido em 5*. Vamos, então, à análise do repertório.

2.5 Análise do repertório selecionado

Nesta subseção analisaremos alguns pontos que julgamos pertinentes às questões já iniciadas anteriormente. Quais sejam, o ciclo rítmico envolvido na construção do repertório, a temática das letras, sempre que possível e/ou necessário apoiada em comentários feitos pelos compositores em conversas e falas que entremeiam as músicas, além de algumas questões que possam eventualmente ajudar, ainda que de modo bastante inicial, a compreensão daquilo que poderíamos entender como a construção de uma “gramática do samba”²⁹⁵, uma maneira pela qual esses compositores apreenderam e continuaram a reproduzir, deixando-as registradas em forma de Lps. Iniciemos com a questão que julgamos a mais cara de todas nesse momento, que é o ciclo rítmico.

²⁹⁵ Essa expressão foi utilizada por Luiz A. Simas, durante o evento “O Samba além dos 100 anos”, em uma mesa realizada no prédio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Gravação feita pelo autor, em 19/10/2017.

Enfim, com a presença de todos os instrumentos convocados, quais sejam, surdo, repique de anel, cavaquinho, cuíca e reco-reco, teremos a seguinte grade transcrita, considerando a abertura o primeiro toque audível do surdo²⁹⁶:

Tempo: ♩=80

Time signature: 4/4

Instruments: Tamborim, Reco-Reco, Cuíca, Repique de anel, Surdo, Cavaquinho

Annotations: anel, pele

Measure number: 4

Instruments: Tamborim, Reco-Reco, Cuíca, Repique de anel, Surdo, Cavaquinho

Annotation: Cav.

²⁹⁶ Vale dizer que a transcrição do surdo, após sua introdução ou introdução da faixa *Lá Vai Viola*, está sintética, onde estão transcritas as marcações audíveis.

6

Musical score for measures 6 and 7. The score is written for five staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The fifth staff contains a bass line with eighth notes. Below the staves is a 'Cav.' part with a treble clef and a series of chords.

8

Musical score for measures 8 and 9. The score is written for five staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The second staff contains a melodic line with eighth notes. The third staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The fourth staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The fifth staff contains a bass line with eighth notes. Below the staves is a 'Cav.' part with a treble clef and a series of chords.

10

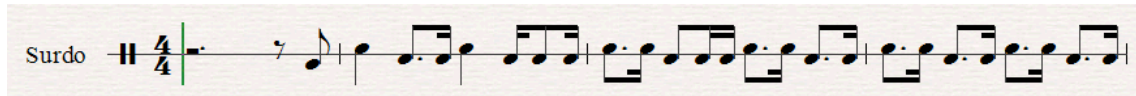
Cav.

12

Cav.

A introdução do primeiro samba, *La Vai Viola* (Candeia), na abertura da suposta roda de samba, que só acabará ao final do Lado A do primeiro Lp, inicia-se de modo, arriscamos, quase didático. Somente ouvimos o surdo, que está fazendo a marcação. Optamos, para destacar os acentos diferenciados do instrumento, por transcrevê-los desta maneira, deixando as figuras abaixo da linha representando os toques com o couro do instrumento “solto”, de som mais grave, e acima da linha aquelas com a marcação “abafada”, com uma das mãos

pressionando-o. Muito importante é dizer, também, que o andamento está aproximadamente em 80 bpm.



Vale informar que a afinação do instrumento, tocado “aberto” (representado na escrita acima da linha), está em *ré*, ou muito próximo dessa nota, enquanto o som emitido com a mão pressionando o couro do instrumento (representado na escrita acima da linha), em *sol*. Dessa forma, possivelmente intencional, o movimento da marcação também afirma a tonalidade de *Lá Vai Viola*, saindo do quinto grau, *ré*, para o primeiro, *sol*. As tonalidades mudarão no decorrer das gravações, mas para a apresentação do primeiro samba do Lp, ainda mais exposto da maneira que foi – o surdo, sem mais nenhum outro instrumento – parece indicar que ele foi afinado propositalmente nessa nota, *ré*, e que exige do músico percepção e habilidade para “abafar” corretamente o couro do instrumento para que se emita a nota desejada; no caso, aquela que dá o tom ao samba, *sol*.

Em seguida, escutamos Candeia dizer “Fala, Dotô!”, e ouvimos então a entrada de Edmundo Pires de Vasconcelos, vulgo Dotô, no repique de anel, e iniciando junto a ele ouvimos também Anézio, tocando cavaquinho.

A opção pela escrita diferenciada, acima e abaixo da linha, tem razões semelhantes à da transcrição do surdo. O repique de anel é um tambor (um repinique, típico das escolas de samba) de pele dupla (possui couro amarrado em ambos os lados). Sua execução é feita com uma das mãos fazendo uma marcação no couro (abaixo da linha), enquanto a outra executa

batidas no corpo metálico do instrumento com o auxílio de um anel²⁹⁷. Ou, como descreve o músico Oscar Bolão (BOLÃO, Oscar, 2003, p. 45, apud BARROS, 2015, p. 6)²⁹⁸

Repique de anel: consiste em um repique de escola de samba com pele de couro em ambos os lados, de afinação grave e preso ao pescoço com um talabarte. Ao mesmo tempo que percutimos com uma das mãos a membrana inferior, com anéis ou dedais nos dedos da outra mão tocamos no corpo de metal do instrumento. O dedo polegar dessa mesma mão é utilizado na pele de cima para fazer variações no ritmo.

No caso, a descrição feita por Bolão é a maneira que Dotô toca seu repique de anel²⁹⁹, porém em muitos casos o repique pode estar em um pedestal semelhante àquele utilizado com a caixa clara ou mesmo apoiado nas pernas, de modo que somente um dos lados da pele de couro será utilizado. A própria invenção desse instrumento, que deixa de ser um repinique comum desde a maneira de se tocar, é creditada a Dotô, que desde a década de 1970 aparece em inúmeras gravações de samba e até de artistas mais ligados à MPB. Um exemplo que já se tornou clássico é a música *Incompatibilidade de Gênios*, de João Bosco e Aldir Blanc, que mesmo sendo um samba de partido-alto em sua estrutura rítmica é comumente atrelado ao repertório da MPB³⁰⁰. Logo ao início desse “partido-alto-canção”, depois da entrada do violão de João Bosco, a primeira palavra da letra de Aldir Blanc é “doutor”, separada por pouco mais de quatro tempos do restante do verso. Nesse momento escutamos a entrada de Dotô, ao repique de anel, juntamente com um ganzá (chocalho).

²⁹⁷ Existem diversas possibilidades e materiais para se conseguir “tirar” o som feito no corpo metálico do instrumento. Vini Batucada (Vinícius Luiz Pinto), um dos percussionistas consultados, utiliza em seu repique de anel uma moeda colada com esparadrapos na lateral do instrumento, deixando um espaço entre ela e a lateral metálica do repique que possibilita conseguir um som semelhante ao feito com o auxílio do anel.

²⁹⁸ BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

²⁹⁹ Uma das poucas imagens que encontramos e que podemos constatar que é o próprio músico em execução foi obtida por meio de um vídeo, no qual ele é apresentado pela cantora Clara Nunes. Para ver, <<https://www.youtube.com/watch?v=JvUCTiBIES4>>, acesso em 07/04/2018. A mística sobre a maneira de tocar o repique de anel de Dotô é muito grande, ao ponto de alguns músicos afirmarem que em muitas gravações (certamente com músicos desconhecidos por ele) Dotô gravava atrás de um biombo, de modo que outros músicos não pudessem vê-lo e aprenderem suas técnicas.

³⁰⁰ Isso parece reforçar a afirmação de Candeia (“é a nossa contribuição, com toda humildade, a música popular brasileira”), na medida em que *Incompatibilidade de Gênios* é considerado um samba, porém, dentro do universo da MPB.

Voltando ao assunto, exatamente ao mesmo tempo em que entra o repique de anel, ouvimos também o cavaquinho de Anézio.



▣ : palhetada de cima para baixo

V : palhetada de baixo para cima

Destacamos algumas questões nesse momento de entrada do cavaquinho. Antes de mais nada informamos que os destaques indicados (com os símbolos acima) se referem às direções da palhetada. O instrumento cavaquinho é, via de regra, um instrumento tocado com o auxílio de uma palheta, ou seja, de cordas palhetadas (“rasqueadas” para o acompanhamento, ou mesmo pinçadas, como nos solos feitos por ele). Isso reforça a qualidade desse instrumento quando utilizado como acompanhador, de modo que caracteriza a harmonia e também imprime forte caráter rítmico³⁰¹ à música executada.

Porém, um dos detalhes dos mais interessantes para nós é o momento de entrada do cavaquinho. Até ali estávamos ouvindo a marcação do surdo, mais “fechado” no primeiro tempo e “aberto” no segundo (ou, poderíamos até nos arriscar, tonalidade no primeiro tempo, quinto grau no segundo). Quando Candeia chama a entrada de Dotô³⁰², Anézio vem junto e, por razão que dificilmente conseguiríamos explicar aqui, eles entram metricamente (ou teticamente) no terceiro tempo (ou, também, no *beat* da marcação). Uma das poucas explicações práticas encontradas sobre “como tocar um samba de partido alto” pode ser vista com o músico Nelson Farias, guitarrista e violonista que trabalhou muito tempo com o compositor, violonista e cantor João Bosco. Segundo Nelson, a grande diferença na *levada*³⁰³

³⁰¹ Muito comumente se ouve a expressão “cavaco de centro”, ou que o cavaquinho “está centrando”, em referência à estabilidade rítmico-harmônica que é de suas funções mais importantes tanto nos sambas como em diversos outros gêneros e ritmos brasileiros.

³⁰² Vale dizer, pelo menos um ano antes de João Bosco (e Aldir Blanc) fazê-lo em *Incompatibilidade de Gênios*.

³⁰³ Ele, Nelson, diz que a *levada* “vem do pandeiro” do partido alto.

de samba feita por João Bosco é o fato de que ela é uma *levada* de partido alto, e que, por esta razão, “ a *levada* do partido alto começa uma semicolcheia depois do ‘um’”³⁰⁴.

O próximo a ser chamado por Candeia é Nilton Marçal, ou simplesmente Marçal, na cuíca.



Da mesma maneira que em transcrições anteriores (surdo e repique de anel), optamos por distinguir dois sons da cuíca, enfatizando seu caráter rítmico. O som mais agudo está sobre a linha, enquanto o mais grave, abaixo. Da mesma maneira que o cavaquinho, a cuíca faz suas interferências em lugares semelhantes. Seu primeiro ataque está na segunda semicolcheia do terceiro tempo, e ele segue de maneira bastante antitética (ou contramétrica), apoiando-se na última semicolcheia do terceiro tempo, atacando na segunda semicolcheia do quarto tempo e, por fim, na última semicolcheia do quarto tempo, ligando-o ao primeiro tempo do compasso seguinte. Exatamente neste momento Marçal começa a estabelecer um padrão rítmico, ou, se não exatamente um padrão, ele faz variações rítmicas em lugares semelhantes. Pela transcrição acima:

- 1) Ele começa bastante contramétrico, apoiando-se nas segundas e quartas semicolcheias dos tempos três e quatro;
- 2) Em todos os primeiros tempos ele ataca nas segundas e quartas semicolcheias, com duas exceções, nas quais, além das segundas e quartas, ele também ataca a terceira semicolcheia (ou o contratempo);
- 3) Em todos os segundos e terceiros tempos de cada compasso o ataque é feito em tempo e contratempo;

³⁰⁴ Vídeo feito pelo músico Nelson Faria, em < <https://www.youtube.com/watch?v=uY0NV4sUSNY>>, acesso em 11/04/2018. O comentário destacado é feito em aproximadamente 2 minutos e 50 segundos do vídeo.

- 4) Alguns quartos tempos estão ligados ao som já emitido no contratempo do terceiro tempo (quarto e quinto compassos da transcrição), porém em todos estes há ataque nas segundas e quartas semicolcheias, ligando o ciclo ao próximo compasso (já que o último som produzido no quarto tempo liga-se à primeira semicolcheia do primeiro tempo do compasso seguinte, ou seja, configurando uma síncopa).

Esses apontamentos verificados na transcrição da cuíca serão muito importantes na caracterização do ciclo rítmico envolvido em boa parte do repertório.

Seguindo adiante, ouvimos então Candeia chamar o último músico para compor a “pequena orquestra de samba”, com Luna tocando reco-reco.

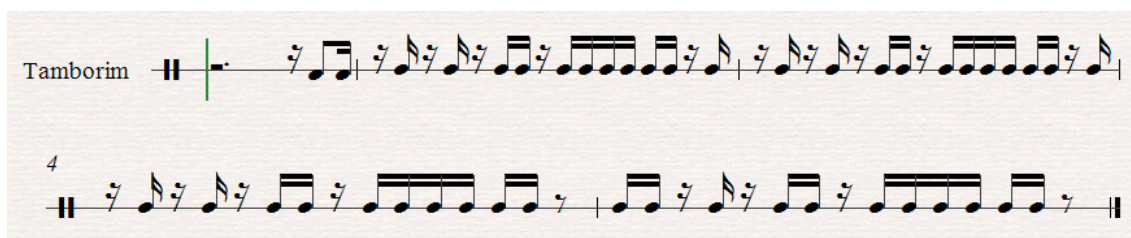
A escrita utilizada para a transcrição do reco-reco foi feita valorizando a duração das raspagens da haste no corpo oco do instrumento. Vale dizer, também, que pela sonoridade escutada o instrumento tocado é feito de madeira, diferentemente daqueles comumente utilizados em escolas de samba, que necessitam de maior volume sonoro, e também por isso, são feitos de metal³⁰⁵. Esse instrumento é audível em diversos sambas nesse disco, *Partido em 5 Vol I*, porém por vezes ele é tocado em semicolcheias ininterruptas, de modo que pode até ser confundido com um ganzá ou chocalho³⁰⁶.

Por fim, é possível ouvirmos um tamborim após a entrada dos instrumentos descritos acima. Mas aqui suspeitamos que quem o está tocando não é nenhum dos percussionistas

³⁰⁵ Para uma abordagem extensa sobre o instrumento, ver STASI (2011), em Bibliografia.

³⁰⁶ É bem possível que exista de fato um ganzá na “mesa dos batuqueiros”, principalmente nas últimas três faixas do disco, onde uma leve mudança de timbre nos deixa em dúvida se ainda é o reco-reco sozinho ou se há alguém tocando um ganzá ao mesmo tempo. Curiosamente, como já comentado, um dos instrumentos mais consagrados do samba, o pandeiro, não é ouvido nesse disco. Ainda assim, é possível que esteja presente na mão de um dos compositores apenas para ser tocado, e não necessariamente captado com a precisão dos outros, tocados por instrumentistas.

profissionais ou eventualmente selecionados para a gravação do Lp, mas algum dos compositores à roda ou mesmo algum outro presente à gravação³⁰⁷.



Da mesma maneira, como já destacado, o tamborim ataca praticamente nos mesmos lugares mencionados anteriormente em outros instrumentos: segunda e quartas semicolcheias do primeiro tempo, segunda e terceira (contratempo) semicolcheias do segundo tempo, todas as quatro semicocheias do terceiro tempo e segunda e quarta semicolcheias do quarto tempo, nos dois primeiros compassos, e somente a primeira e segunda semicocheias dos demais, com exceção da entrada (segunda e quarta semicolcheias).

Uma outra informação importante é o andamento, visto que muitos partideiros já comentaram sobre isso. “Esse nosso sambão bem autêntico, p’a frente!” (como disse Velha ao final da composição *Maria Tereza* no Lp Vol I), inicia com *Lá Vai Viola*, que acontece em 80 bpm, ou 80 batidas por minuto. Aliás, todos os sambas estão entre 80 e 105 bpm, aproximadamente. Como os sambas são dispostos um após o outro, sem paradas ou cortes, os andamentos tendem a acelerar sutilmente a cada dois sambas – algo extremamente comum quando se grava sem a utilização de metrônomo, ou quando os sambas vão contagiando os instrumentistas à roda³⁰⁸. Todos os padrões rítmicos executados pelos instrumentos presentes devem levar em conta o andamento e a própria maneira de executá-lo, visto que, por exemplo,

³⁰⁷ Candeia e outros, em alguns momentos, mas principalmente ao final de *Linha De Candomblé*, começam a citar nomes ainda não identificados antes, como Gilberto, Osmar do Cavaco, Guaracy do Violão e Alicate (Wilson Moreira). Uma conversa ao final de *Linha de Candomblé*, de Joãozinho da Pecadora, alguém não identificado (mas que parece ser Wilson Moreira) diz ao Casquinha que “O tamborim tá fazendo você ficar inibido, né!?” (já que parecia estar difícil tocar o tamborim e conversar ao mesmo tempo), ou seja, é possível que nesse momento o tamborim estivesse sendo tocado por ele, Casquinha. Ver mais sobre informações e transcrições das conversas entre os presentes em Apêndice.

³⁰⁸ Um exemplo ótimo está no samba de Mano Rubem, ou Rubem Barcelos, irmão de Bide, intitulado *Ando Sofrendo* (que só tem primeira, já que a versão gravada por Francisco Alves, em 1937, dá parceria a Roberto Martins, além de terminar o verso de primeira com outra frase, tem a segunda bem diferente da ouvida aqui), gravado pela Velha Guarda da Portela, no Lp *Bide, Marçal e o Estácio*, Nova História da Música Popular Brasileira (NHMPB), São Paulo, Abril Cultural, 1979. O samba começa lento mas começa a acelerar, ao que parece, quase espontaneamente. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=vu1Og0fyWOA>>. Acesso em 26/07/2018.

uma cuíca ou um repique de anel em andamentos muito mais rápidos ou lentos raramente apresentam padrões semelhantes³⁰⁹.

Logo na segunda faixa, *Festa de Rato Não Sobra Queijo*, de Velha, é possível ouvir algumas pequenas variações na cuíca.



Da mesma maneira, as figuras abaixo da linha são sons mais graves, enquanto os acima da linha são agudos. Outro instrumento que apresenta variações é o tamborim, que, semelhantemente à cuíca, toca semicolcheias ininterruptamente.



O momento onde é possível ouvirmos essas variações está na segunda parte (após o refrão, normalmente destinada aos versos compostos ou improvisados). De modo geral, as composições de Velha, nesses discos, apresentam versos com frases grandes, de modo que quase todos os pulsos elementares são ocupados dividindo as sílabas das palavras³¹⁰. É possível observar, também, que em todos os finais de compasso há ligaduras entre o quarto tempo (final) e o primeiro tempo do compasso seguinte. Esse samba ocorre em andamento semelhante ao Lá Vai Viola, um pouco mais rápido, se iniciando em 90 bpm e acelerando levemente antes do final da faixa (possivelmente, até, pela grande quantidade de sílabas pronunciadas a cada pulso elementar ou semicolcheia).

³⁰⁹ Esta observação é um tanto especulativa, parte somente de observação empírica e audições de sambas, ao vivo, em rodas ou gravados. Mas é possível que um aprofundamento nessas questões, quais sejam, os padrões rítmicos executados pelos instrumentos no samba (na roda, ou na avenida, ou outros) podem revelar questões ainda pouco debatidas sobre as técnicas peculiares a cada um deles quando relacionadas a andamentos diferentes, mais rápidos ou mais lentos e, eventualmente, do próprio samba.

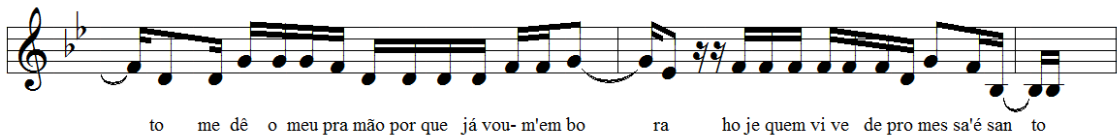
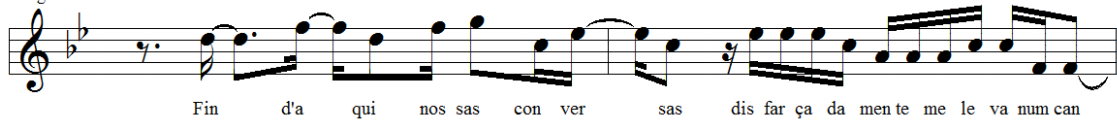
³¹⁰ Tratando das origens do partido alto, Nei Lopes (LOPES, 2005, p. 67) cita algumas “manifestações musicais e coreográficas, que, com suas toadas, contribuíram para a formação do chamado *samba de morro carioca* e do partido-alto”. Citando o coco-de-embolada, o calango, o cateretê (sic) e o cururu (sic), dentre tantos outros, o autor destaca a semelhança dos versos praticados por estes e o partido-alto. Mais em LOPES, 2005, p. 65-99. Ver em Bibliografia.

Festa De Rato Não Sobra Queijo (Velha)

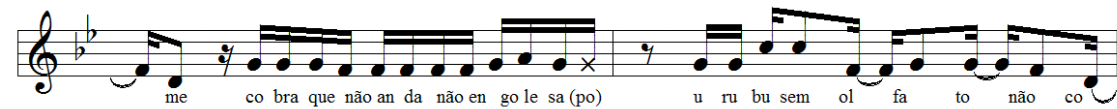
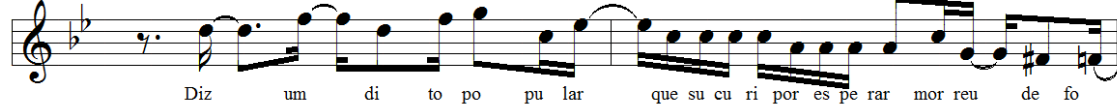
primeiro verso



segundo verso



terceiro verso



Nessa mesma faixa, vale dizer, o cavaquinho faz a entrada sozinho. O surdo entra, aparentemente, “centrando”, marcando o *beat* e *offbeat*, que parece oferecer o apoio para a entrada dos outros instrumentos: o reco-reco e o tamborim, bem perceptíveis, a cuíca, bem ao fundo, a voz e, logo depois de Velha chamar pela segunda vez a frase “em festa de rato não sobra queijo” conseguimos ouvir com clareza uma “virada”³¹¹ do repique de anel, feita em semicolcheias na pele do instrumento. Pelo que ouvimos, é possível detectar a direção das

³¹¹ Expressão muito usada popularmente para se referir a um destaque, uma pequena frase de efeito.

palhetadas, mas devido à marcação rítmica do instrumento, só nos foi possível decupar sua escrita a partir da entrada do surdo, em seguida o tamborim e o reco-reco, que começam juntos. Abaixo, está a transcrição da entrada do surdo que, pela rítmica impressa pelo cavaco, e talvez as palhetadas, principalmente a direção de cada uma, de cima para baixo e vice-versa, podem “confundir” o ouvinte em relação à marcação do tempo, ou, como disse o maestro ao Dori Caymmi no episódio relatado anteriormente, “onde está o um?”.

The image shows a musical score for two instruments: cavaquinho and surdo. The cavaquinho part is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of chords indicated by vertical lines and dots, with a Bb chord specifically labeled. The surdo part is written in a bass clef with a 4/4 time signature. It starts with a whole rest, followed by a series of notes marked with 'aberto' and 'fechado' symbols, indicating the direction of the strokes. The score is divided into measures, with measure numbers 2 and 3 visible.

Abaixo está a transcrição da entrada do cavaquinho e da voz, com a indicação das palhetadas até este momento. Em seguida, junto à melodia da voz, estão as tônicas dos acordes indicando ritmicamente o acompanhamento feito pelo cavaquinho³¹². Vale frisar que muito possivelmente, para não dizer que é certo, que ninguém estava seguindo partituras ou lendo qualquer informação que ditasse “como” a introdução deveria ser tocada, tampouco a entrada do surdo e demais instrumentos.

³¹² Alguns colegas músicos cavaquinhistas entrevistados comentaram do “jeito dos mais velhos” fazerem a *levada* do cavaco, indicando um jeito diferente. É possível reparar as diferenças rítmicas do cavaco já acompanhando a melodia e antes, na entrada, a solo.

Festa de rato não sobra queijo

Velha

♩ = 85

voz

cavaquinho

Não a ceí to'es sas con ver sa'o ca ra quem es pe ra tem po bom é ser ta

ne jo não le ve'a mal me dê o meu a go ra em fes ta de ra to não so bra quei

jo não le ve'a mal me dê o meu a go ra em fes ta de ra to não so bra quei jo

$D^{\flat}dim$ Cm $F7$ B^{\flat}

$D^{\flat}dim$ Cm $F7$ B^{\flat}

Outra referência do ciclo rítmico citado comumente, além do tamborim e cuíca, são as palmas feitas pelo cantor e/ou público presente à roda. Mais uma vez, em *Linha de Candomblé* (Joãozinho da Pecadora), ao final da faixa, onde ouvimos somente os instrumentos e os compositores conversando e chamando nominalmente alguns para mostrar sua habilidade como sambista, porém, dançando, conseguimos ouvir também alguém (que

não é identificado) batendo palmas durante pouco tempo. Abaixo, a transcrição do que ouvimos

C C/E E^bdimDm G⁷ C

se gu ra ia iá se gu ra io iô sal ve'a Ba hi a de são sal va dor

(palmas)

Igualmente noutros casos, como da cuíca e do cavaquinho, principalmente, as palmas podem ser divididas em duas sequências, uma com 3 e outra com 4 toques, sendo que ambos estão separados de modo equidistante (dois pulsos elementares ou duas semicolcheias). Da mesma maneira, mais uma vez os ataques são feitos, a começar pela sequência de 4 toques, no *offbeat* ou contratempo do segundo tempo, *beat* e *offbeat* (ou tempo e contratempo) do terceiro tempo e no do quarto tempo. A sequência de 3 toques se inicia na última semicolcheia do tempo quatro e chega até as segunda e quarta semicolcheias do primeiro tempo do compasso seguinte. Pela escrita datilográfica:

(16) . X . X . . X . X . X . X . . X

Na faixa *Minha Preta*, de Anézio, ouvimos também o tamborim³¹³. Ela, como praticamente todas as faixas do Lado A, não possui corte ao início e final. Logo ao ouvirmos o último verso, Candeia elogia Casquinha pelo samba e já chama Anézio para “mandar seu recado”. A tonalidade muda de Fá para Sol Maior e, exatamente aí, conseguimos ouvir um tamborim fazendo a seguinte divisão rítmica:

Na escrita datilográfica:

³¹³ Aqui pegamos como exemplo o samba *Minha Preta* para tentar desvendar quem seria o compositor tocando tamborim. Na verdade podemos ouvi-lo durante quase todo o Lp *Vol I* (exceção feita a Preta Aloirada), e invariavelmente tocando um padrão quase idêntico ao cavaquinho. A transcrição do cavaquinho junto à melodia de *Festa De Rato Não Sobra Queijo*, vista anteriormente, serve também para o tamborim, somente com um ataque a mais, na segunda semicolcheia do quarto tempo (algo que não compromete nem modifica a estrutura do samba).

(16) . X . X . X X . X . X . X X . X ³¹⁴

Note-se que mesmo que o tamborim ataque duas vezes seguidas sobre os pulsos elementares, não há modificação estrutural da linha guia, que continua com a mesma divisão assimétrica na distribuição dos ataques, aliás, basta comparar com o exemplo das linhas guias do samba e do ritmo kachacha, tal qual na ilustração feita por Tiago de O. Pinto (PINTO, 2004) que vimos anteriormente.

Temos aqui duas constatações. A fórmula rítmica é muito parecida com aquela notada nas palmas em *Linha de Candomblé*. Há uma sutil diferença que, como explicado no subcapítulo anterior por Tiago de Oliveira Pinto, não afeta em nada a organização intrínseca que existe no ciclo rítmico orientador do samba. O ciclo de 4 toques “se inicia”³¹⁵ na última semicolcheia do tempo quatro, em seguida atacando as segunda e quarta semicolcheias do primeiro tempo, segunda e terceira semicolcheias (no caso da terceira, o contratempo) do segundo tempo, tempo e contratempo (primeira e terceira semicolcheias) do terceiro tempo e, finalmente, primeira e segunda semicolcheias do quarto tempo, além da já referida quarta semicolcheia. A segunda constatação, que na verdade é mais uma especulação, diz respeito a quem está tocando o tamborim, que acreditamos ser o Casquinha, conforme já comentamos na Nota 307. Afirmamos isso pois ao final de *Linha de Candomblé*, Wilson Moreira pede a Casquinha que “fale algo”, mas este renuncia dizendo que “Eu queria falar, mas eu aqui com meu tamborim, fica ruim pa... deixa eu aqui com meu tamborim...”. Como foi dito, não há nenhum músico tocando tamborim exclusivamente e este só é audível depois de Candeia convocar todos os músicos instrumentistas a entrar no samba *Lá Vai Viola*. Nesse caso, o samba *Preta Aloirada*, de Casquinha, é o que precede *Minha Preta*, de Anézio. Em *Preta Aloirada* não ouvimos tamborim, porém ele está presente em toda a faixa seguinte, *Minha Preta*, certamente porque Casquinha não o está tocando ao cantar sua composição, mas ao terminá-la já começa a tocá-lo na composição de Anézio. É, na verdade, uma especulação, mesmo porque podemos ouvir um tamborim fazendo literalmente a mesma fórmula rítmica

³¹⁴ Aqui o ciclo está descrito tal qual na escrita ocidental, ou seja, do começo ao final de um compasso completo, e não como o descrevemos literalmente aquilo ouvido na gravação, que “começa” na última semicolcheia do tempo 4.

³¹⁵ O músico, que como foi deduzido acima, é possivelmente o compositor Casquinha, e começa a tocar seu tamborim exatamente como foi transcrito: iniciando na quarta semicolcheia do quarto tempo. Pelas razões já abordadas, não estamos afirmando que o ciclo se inicia ali; mas trata-se somente de uma constatação de como está gravado aquilo que ouvimos.

Os acordes, e a própria sequência deles, apontam para o padrão harmônico dos mais comuns e utilizados nos sambas: IIm, V7, I, VI7, sendo que o sexto grau com sétima aponta para a volta do segundo grau menor.³¹⁷

A cuíca aparece mais fazendo intervenções do que seguindo algum padrão rítmico. O surdo e o repique de anel são muito difíceis de serem distinguidos, sendo que podemos ouvir as “viradas” do repique em momentos onde o samba “para” e podemos ouvi-lo junto ao “floreio” do cavaquinho³¹⁸. Abaixo, a transcrição de um padrão feito durante quase todo o samba que parece ser feito pelo surdo e, eventualmente, o repique de anel.



As figuras mais abaixo se referem aos toques “abertos”, mais graves, enquanto os de cima são com a pele presa, abafada pela mão. Essas descrições foram feitas utilizando da maneira como o surdo costuma tocar (“abafando” e “soltando” a pele), mas é possível que os timbres dele e do repique de anel estejam misturados, sendo muito difícil distingui-los.

Há também um instrumento que não conseguimos identificar, mas que tem uma sonoridade próxima a um chimbau de bateria (o também chamado “kit” de bateria, aquele utilizado na música popular de modo geral, da MPB ao jazz, dos trios elétricos aos trios instrumentais), ou uma “meia-lua”, que são pandeiros com o aro em “formato de lua minguante”, sem pele e somente com platinelas, tocado com baquetas ou como um ganzá, usando a mão livre para destacar os acentos. Esse instrumento executa um padrão rítmico tal qual transcrito abaixo durante praticamente todo o samba.



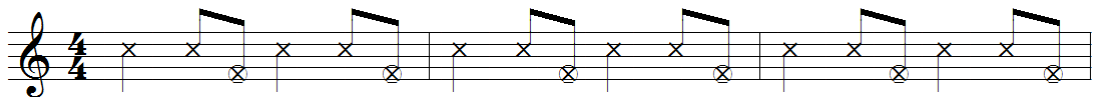
³¹⁷ É muito comum ouvir os músicos se referindo a esse padrão harmônico como “quadrado”. Por exemplo, nesse momento do samba é feito um “quadrado em dó maior”.

³¹⁸ Termo muito usado para se referir a pequenas intervenções de instrumentos de corda durante o samba, semanticamente equivalente a “baixaria” do violão. O próprio Velha, durante alguns momentos, pede algumas vezes para Anézio fazer um “floreio” no cavaquinho. Mais em Apêndice.

Ele parece funcionar tal qual um tamborim ou cuíca, no sentido em que toca um padrão quase igual àquele que estamos chamando de “clave do partido-alto”: uma sequência de quatro sons (por exemplo, pensando no início do segundo tempo até o terceiro) articulados de modo antitético (contramétrico) com outra sequência de três sons (as segunda e quarta semicolcheias do tempo quatro, além da segunda semicolcheia do primeiro tempo). Em escrita datilográfica:

(16) . X . . X . X . X . X . . X . X

É possível ouvimos também outro instrumento que se assemelha a um agogô ou gonguê de madeira marcando a “cabeça” dos tempos. Ouvindo-o juntamente aos sons mais graves do surdo temos até a impressão de que há um padrão de tambores como do ritmo Ijexá, algo próximo à transcrição abaixo



ou, ainda, um padrão que remete a uma marcha-rancho, principalmente pelas “viradas” do “surdo-repique”³¹⁹. Lembramos que isso é uma tentativa de síntese em relação a um padrão rítmico característico do Ijexá, já usual na MPB, onde um dos atabaques pode soar de modo semelhante ao da transcrição, mas existem muitos outros elementos constitutivos do ritmo Ijexá para que se possa fazer tal afirmação (incluindo, aqui, sua linha guia característica)³²⁰.

A melodia do samba, cantada por Candeia, também não nos deixa evidências semelhantes às descritas até agora, que, por exemplo, nos permitiria classificá-la como um partido-alto. Aqui ele canta de maneira bastante solta durante a maior parte do samba (uma “primeira” longa), quase um “rubato”, menos comprometido com sugestões rítmicas e dando mais importância à letra, seu conteúdo, parecendo algo mais “canção” e menos “samba”.

³¹⁹ A dificuldade de se analisar algumas questões rítmicas nesse samba – até mesmo para saber se poderíamos classificá-lo como samba - rendeu alguma discussão com o professor Alberto T. Ikeda, que também considerou que há uma grande semelhança com o ritmo Ijexá. Por fim, acreditamos que ele pode ser, sim, classificado como um samba. Talvez não com as características rítmicas de um partido-alto e mais próximo a uma “canção-samba”.

³²⁰ Para mais informações sobre o Ijexá, ver IKEDA (2016) e LÜHNING (1990).

Junto a *Dendeca de Brisa*, de Casquinha e *Roda de Partideiro*, de Wilson Moreira e Dotô, são os únicos sambas em que não há canto responsorial nem coro dos participantes à roda.

A Volta

Candeia

♩ = 95

primeiro verso

Quan do'eu pe go'a vi o la es que ço da vi da mas não cho ra não cho ra é ho ra da par ti

da tra go'o sam ba no san gue e não pos so fi car meu a mor não se zan gue que'a ma nhã eu vou vol tar

Creemos que, de modo geral, são essas as observações mais pertinentes em relação à rítmica e os padrões executados nos sambas gravados em *Partido em 5 Vol I*. Trataremos de mais alguns detalhes do *Lp Partido em 5 Vol II* em razão de sua grande semelhança com o primeiro disco. A impressão é a de que estamos num “segundo tempo” dos pagodes apresentados pelos compositores. Novamente é Candeia quem anuncia a chegada do *Partido em 5*. Uma das diferenças entre os compositores é a presença do compositor Hélio Nascimento e a ausência de Joãozinho da Pecadora³²¹. Também entre os músicos há alguns acréscimos. No primeiro volume, como comentado, diversos músicos citados nominalmente por Candeia, como Gilberto, Guaracy do violão, Osmar do Cavaco, não se pronunciam, não cantam, e no caso de Guaracy, nem conseguimos ouvir seu instrumento (supondo que estava presente à roda com seu instrumento, e tocando-o, e não somente para cantar e “curtir com a rapaziada”. Poderia ter sido uma “homenagem” ao parceiro, lembrando seu nome durante a roda?). Já entre os instrumentistas temos alguns acréscimos. Além de Marçal, Dotô (Edmundo Pires de Vasconcelos) e Luna, está presente Eliseu Félix, fechando uma das sessões de percussão mais requisitadas para gravações de discos no Rio de Janeiro e São Paulo³²². Além

³²¹ Pelas conversas entre os presentes na gravação não é possível saber a razão da ausência de Joãozinho, que surpreendeu até mesmo os compositores. Até Velha diz que “e... o Joãozinho da Pecadora, hein? É, cochilou, o cachimbo do cara caiu, hein, mermão! Não apareceu até agora!... Vai ver, tá escondido lá naquela’ mata... na serra de Petrópolis... mas enfim, ele entra na outra!”. Ver mais em Apêndice.

³²² Gilberto, citado no primeiro *Lp* – talvez tocando surdo -, mas de quem não achamos nenhuma referência, parece ser a única ausência no segundo *Lp*.

deles, outro músico muito atuante em gravações e shows de samba, desde o grupo Nosso Samba, é Antenor Marques Filho, o Gordinho, tocando surdo. Continuam, na harmonia, os cavacos de Osmar e Anézio. Nesse Lp não ouvimos Candeia dizer o nome de alguém tocando violão.

O *Partido em 5 Vol II* abre com a faixa História de Pescador, de Candeia. Novamente, parece que se apresenta de forma didática, deixando claro um componente caro ao samba de partido-alto, que são os versos improvisados pelos componentes da roda. No primeiro Lp temos a composição de Joãozinho da Pecadora, *Linha de Candomblé*, na qual desconfiamos que os versos apresentados por ele foram, de fato, improvisados, porém, somente por ele. De modo geral, como vimos, uma das principais características do partido-alto é a disputa entre dois versadores (LOPES, 2005; LOPES, SIMAS, 2015; BARATA, 2012), mas aqui Candeia chama (aparentemente a esmo) alguns compositores e até músicos para improvisar seus versos sobre o simples mote: “Remo, rema no mar”, que é repetido duas vezes, com terminações melódicas diferentes, sendo que a primeira repousa na terça do acorde dominante, enquanto a segunda, conclusiva, na tônica da tonalidade do samba. Depois de cantá-la uma vez, Candeia chama os companheiros para que todos entoem o verso novamente, e assim o samba se dá: duas linhas (mote) são repetidas (portanto, quatro vezes) a cada verso também de duas linhas tirado (ou improvisado)³²³ pelos sambistas. Novamente, o andamento é moderado, em 80 batidas por minuto. Abaixo, a transcrição do mote, menos para se pensar em questões melódicas e mais para ilustrar a descrição acima.

História de pescador

Candeia

♩ = 80

refrão (Candeia)
(F) C7

Re mo re 2 ma no mar re mo re

refrão (coro)
F C7 F

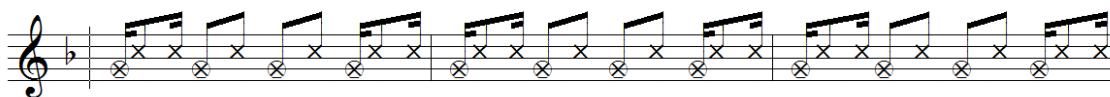
ma no mar (diz!) re mo re 4 ma no mar re mo re 5 ma no mar

Diferentemente do *Vol I*, que possui uma entrada “didática”, onde cada instrumento vai surgindo e ocupando sua função, complementando a sonoridade necessária para a pequena

³²³ “Tirar” verso, como muitos costumam dizer, ou “improvisar” verso têm o mesmo sentido, aqui.

orquestra de samba, dessa vez a faixa se inicia com o grupo todo já tocando. Ali conseguimos ouvir os cavacos (“os”, pois apesar de tocarem os mesmos acordes e padrão rítmico, há uma sonoridade mais densa, como se fosse um efeito de “chorus”, provocado por imprecisões³²⁴ naturais e pequenas variações rítmicas. É um expediente comum em gravações, utilizado principalmente em vozes, quando são “dobradas” ou gravadas novamente para soar uma sobre a outra), o surdo, repique de anel, e um pouco depois ouvimos um pandeiro “de corte”, como é chamado por vezes um pandeiro de partido-alto, que em vez de acompanhar o samba em semicolcheias faz somente o padrão rítmico, que talvez pudéssemos até chamar de “clave de partido alto”, conforme se vê a seguir. Vale chamar a atenção, também, para o fato de que o pandeiro, instrumento de grande protagonismo no samba praticamente não é ouvido no primeiro Lp, e mesmo aqui, no segundo disco, nós podemos ouvi-lo como acabamos de descrever, e não fazendo o rudimento mais comum, em semicolcheias, marcando a “cabeça” do tempo com o polegar batendo na borda da pele e com a ponta dos dedos e “base” da mão próximo ao aro, fazendo soar as platinelas. Abaixo, a transcrição do referido pandeiro, distinguindo as batidas³²⁵.

padrão rítmico do pandeiro de corte



Note-se que todos os quatro tempos são marcados “na cabeça”, na primeira semicolcheia. A escrita diferenciada em alturas representa as diferentes sonoridades emitidas pelo instrumento: abaixo, “na cabeça” dos tempos, está o toque de polegar, geralmente feito na borda, na pele do pandeiro; enquanto acima está o toque feito ao centro da pele, de mão aberta, geralmente chamado de “tapa”, com volume mais alto, ainda mais nesse caso onde conseguimos perceber que a pele é sintética (como é muito comum no samba) e não de couro. Há, também, em *Sinal*

³²⁴ As “imprecisões” aqui não possuem em absoluto algum juízo de valor estético. É apenas uma constatação de algo que naturalmente acontece em rodas de samba; pelo contrário, poderíamos dizer que é algo até “necessário”. A precisão, aqui, obedece a “outra gramática” (para utilizar e eventualmente ampliar em algum sentido a expressão sugerida por Simas) e, ao escutarmos o samba, fica clara a coesão geral.

³²⁵ Existem, claro, mais e outras maneiras de se tocar o pandeiro em um partido-alto, mas essa “levada” é considerada a básica, ou a principal. Da mesma maneira que o trio de tamborins, três pandeiros podem interagir em um partido-alto intercalando levadas complementares. Um exemplo pode ser visto neste vídeo feito por Carlos Café (Carlos Alberto França Barros), percussionista que já se apresentou com Royce do Cavaco, Netinho, Wilson Moreira e Emicida. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H-l-ve-VISY>. Acesso em 18/07/2018.

cuíca e a entrada de um tamborim³²⁸ fazendo um padrão rítmico completamente diferente e exuberante³²⁹, e *Sinal Aberto*, de Casquinha. Justamente em *O Jacaré*, quarto samba do Lp *Vol II*, o acompanhamento instrumental é um tanto diferente. Além de cavaquinho, bem ao fundo, conseguimos ouvir as marcações do surdo, as viradas do repique de anel (porém, sem conseguir ouvir as batidas do anel na parte metálica do instrumento) e tamborins, somente³³⁰. Como comentado, o jogo rítmico entre eles é bastante complexo, preenchendo todos os pulsos elementares (ou todas as semicolcheias), mas fazendo, aparentemente, padrões diferentes simultaneamente, dando um balanço muito característico e particular. Por essa razão, a verificação de alguma linha rítmica, como notado até agora, é algo bastante difícil ou até mesmo “desnecessário”³³¹. Como visto, ela está implícita nos sambas desde a maneira de cantar dos compositores, ou mais, até esse terceiro samba estávamos ouvindo-o, nos cavaquinhos (que em *O Jacaré* estão mais baixos – certamente de maneira proposital, a fim de destacar os tamborins!), na cuíca e principalmente no pandeiro de corte.

Bem ao final de *O Jacaré*, logo ao ouvirmos a voz de Hélio Nascimento, ouvimos também pela primeira vez um pandeiro tocado de modo “tradicional” no samba carioca: um toque de polegar na borda da pele e três toques no aro com a ponta dos dedos e a “base” da mão³³². Logo no próximo samba, *Continuo A Ser Flamengo*, de Hélio Nascimento, podemos ouvir uma sonoridade contínua, em semicolcheias, que se assemelha bastante a um ganzá ou chocalho, mas pela “colagem” dos timbres dos instrumentos pode ser que seja o reco-reco feito de madeira, já citado anteriormente. Ao final da composição de Hélio, Velha faz piadas com Anézio e chama Candeia, que diz “Vou levar um samba de terreiro, tá legal?!”, antes de

³²⁸ Deduzindo “quem sai” e ouvindo “quem entra”, certamente é Marçal quem troca de instrumento.

³²⁹ Exuberante, pois é possível perceber a complexidade do toque, com diversos acentos diferentes, alternando-os às vezes de três em três toques, às vezes quatro ou dois e conseguindo mais do que uma sonoridade no toque da baqueta na pele/aro. Algo complexo demais para um instrumento “tão pequeno”, ou “aparentemente simples”.

³³⁰ Ouvimos também um apito, que por vezes faz intervenções. Às vezes mais “festiva”, com longos sons, noutras vezes faz algum padrão ritmado. É um recurso usado por diretores e mestres de escolas de samba. Mesmo assim, é difícil imaginar quem estava com o apito nas gravações.

³³¹ Como citado anteriormente, na Nota 284, o ciclo não necessita soar sempre de maneira explícita.

³³² Professores de percussão usam comumente a expressão “base da mão” para descrever uma das batidas do pandeiro: primeira batida, polegar na borda da pele; segunda, ponta dos dedos no aro; terceira, “base da mão” no aro e finalizando, na quarta batida, com a ponta dos dedos novamente. Exceção feita à primeira batida com o polegar, as outras são feitas com o objetivo de fazer soar as platinelas.

levar seu samba *Luz Da Inspiração*³³³. É a única menção diferenciada às composições de sambas nos discos, pois de maneira geral se anunciam como partido-alto, pagode, “pagodinho”. De novo, antes de iniciar a composição de Candeia, os percussionistas trocam alguns de seus instrumentos e temos a mesma (ou muito semelhante) formação de *O Jacaré*, com surdo, repique de anel (um tanto distante, mais baixo, distinguível pelas “viradas” nas peles) e os tamborins.

Aproveitando para destacar o andamento dos sambas, que neste lado A do Lp *Vol II*, começa em 80 batidas por minuto, com o partido-alto *História De Pescador*, como já mencionado. O pagode segue e já na terceira faixa, *Sinal Aberto*, estamos em 95 bpm; em *Luz Da Inspiração*, samba de terreiro de Candeia, sexta faixa, esquentada pelos tamborins e pela animação dos presentes³³⁴, em 100 bpm e, finalmente, chegamos ao sétimo e último samba do lado A, *Chico Alegria*, de Anézio, em aproximadamente 105 bpm. Não há, aparentemente, qualquer motivo para que a leve aceleração no andamento seja justificável, ou melhor, não há qualquer indício aparente que justifique uma “opção estética” para essa mudança. Os discos comerciais de samba, de modo geral, obedecem às regras que se estabeleceram junto à própria indústria fonográfica: houve presença de orquestras, maestros, músicos instrumentistas letrados. Assim, o andamento fica **controlado** pela regência de um maestro, ou mesmo pelo som de um metrônomo colocado ao fone de ouvido, comumente chamado de *clic*³³⁵, que serve para dar a referência do andamento ao músico³³⁶. Voltando aos sambas, para terminarmos com as observações referentes à linha rítmica das composições...

³³³ Famoso samba de Candeia, já gravado por Alcione, e que também dá nome a sua mais famosa e conhecida biografia, escrita pelo professor João Batista M. Vargens.

³³⁴ Ver a transcrição das falas de Velha e Casquinha durante o referido samba *Luz da Inspiração* em Apêndice.

³³⁵ Gíria que possivelmente remete ao som produzido pelo metrônomo.

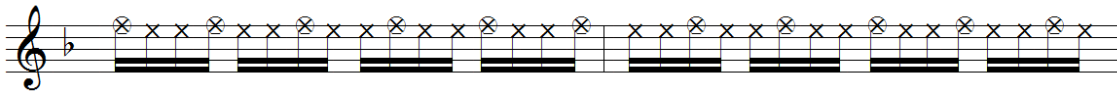
³³⁶ Em gravações, os músicos se utilizam de um par de fones de ouvido para ouvir o que está sendo gravado diretamente da mesa de som. Não se utilizam “retornos”, alto-falantes geralmente dispostos ao palco em frente dos músicos, pois não pode haver “vazamento” de outros sons nos microfones que estão sendo usados para a captação. Durante uma gravação, quando os instrumentos são gravados separadamente (caso que não ocorreu aqui!) o andamento das músicas é comumente controlado por uma marcação, pelo som de um metrônomo que é adicionado ao fone de ouvido do(a) musicista responsável pela bateria e/ou percussão. Desse modo, todos os instrumentos que serão gravados posteriormente terão uma “base” de ritmo e andamento sobre a qual construirão sua parte. Aqui, como por vezes ainda se faz, privilegiou-se a “energia” coletiva do grupo em detrimento de uma suposta “limpeza” da performance instrumental. A escolha por esta ou aquela maneira de se captar os instrumentos passa por alguns tantos critérios, que podem ir desde a combinação de timbres, microfonação individual ou coletiva (“geral”) dos instrumentos, ou até mesmo o

O Lado B do *Vol II* é o começo de mais um pagode. Ouvimos, ao início, um apito e logo em seguida Candeia diz: “Cumé que é, rapaziada? Vamo’ armá um partido alto?”. E logo após convocar um por um dos compositores, chama Wilson Moreira para levar seu pagode *Sessão De Manjamento*. Daí até o final do Lp seguem-se sambas ininterruptamente, da mesma maneira que ouvimos até agora. São mais sete sambas, iniciados com o já referido acima, de Wilson Moreira, além de *Vovó Da Bahia* (Hélio Nascimento), *Coroa Avançada* (Casquinha e Dolino), *Leão De Coleira* (Velha), *Cabelo Danado* (Casquinha), *Papo Do Velha* (Velha) e *Batuque Feiticeiro* (Candeia).

De maneira geral não há mudanças estruturais significativas (se é que poderíamos elencar alguma) nos sambas em relação àquilo que já escutamos nos anteriores. Talvez valha a menção para a faixa *Papo Do Velha*, em ele não canta. Na verdade, como ele mesmo diz logo no início: “Olha essa faixa é pra mim, viu? Vou cantar, não... vou curtir com a rapaziada!...”, e começa já a “tirar sarro” de Candeia, o acusando de ser mentiroso (referindo-se às proezas contadas em *História De Pescador*), e segue fazendo piadas e brincadeiras com os demais compositores e instrumentistas. Muitas delas, aliás, se referem a quaisquer coisas, falas, “erros”, dança etc. e tantas outras coisas que aconteceram (longe dos nossos olhos, diga-se) nessa gravação em relação aos participantes – o que ajuda a suposição, quase certa, de que foi algo remediado, feito posteriormente às gravações. Melhor dizendo, a fala de Velha foi sobreposta àquilo que foi gravado, apenas com os instrumentos selecionados para não deixar o samba morrer. Inclusive, ao final da faixa e caminhando para a última do Lp, podemos ouvir a voz de Velha (“original”, que estava na gravação que vinham fazendo, e não aquela gravada posteriormente, no seu “papo”) dizendo “tá encolhidinho aí, mermão?”, logo antes de Candeia anunciar seu samba que fecha o *Vol II*, *Batuque Feiticeiro*. Ao fundo escutamos os instrumentos surdo, repique de anel (porém, só nas peles), cuíca, cavaquinho e um tamborim, bem “à frente” dos outros instrumentos³³⁷. A linha rítmica do tamborim que podemos ouvir poderia ser descrita como abaixo, acentuando uma nota a cada três tocas ininterruptamente (as notas circuladas acima são as diferenciadas, um pouco mais agudas):

tempo e o dinheiro gasto em estúdio para o registro das gravações. Comentaremos mais algumas poucas questões notadas nesse sentido mais à frente.

³³⁷ Usa-se a expressão “na frente”, em relação aos instrumentos de uma determinada gravação, para indicar seu destaque em volume mais alto do que os outros.



Mas há algo estranho antes de começar essa “faixa falada” de Velha. Ao final do samba anterior a ela, *Cabelo Danado* (Casquinha), Candeia chama Velha para cantar um pagode, e ele diz: “Vou mandar, hein?!... Preto De Cara Lisa”. Mas, de repente, algo de diferente acontece na gravação. Percebemos o tamborim, descrito acima, surdo, repique e o cavaquinho, que vêm desde o samba anterior, logo depois a cuíca é ouvida. A voz de Velha, que estava um pouco distante, como que longe do microfone, está mais próxima e mais serena, anunciando a frase que destacamos anteriormente, dizendo que não vai cantar, mas “curtir com a rapaziada”. Tentando entender o que poderia ter acontecido, descobrimos uma composição de sua autoria intitulada *Crioulo De Cara Lisa*, incluída num Lp em que dividiu suas composições com Gracia do Salgueiro, outro participante do Partido em 5 em edições posteriores. A impressão foi a de que, por alguma razão, esse samba foi gravado, mas não entrou no disco. Os instrumentos vêm tocando normalmente desde o samba anterior, mas, ao final de *Cabelo Danado*, percebe-se que um dos dois cavacos já modulou o tom e subiu um semitom, enquanto o outro fica na tonalidade do samba anterior, Si bemol maior. Logo no início de *Papo Do Velha* os cavaquinhos param de tocar e, depois de um silêncio, ambos vão para Si maior. E segue o samba. Ou melhor, o papo.

Parece que deixaram “esse begezinho”³³⁸ e, na decisão de eliminar o samba de Velha (por erro dos músicos ou do Velha, por questões técnicas ou por qualquer outra razão), deixaram-no completar sua presença com uma faixa que, aparentemente, estava destinada a ele³³⁹. Mas na falta de uma faixa, mandou seu papo. E voltemos para terminar as questões iniciadas...

Como já dito anteriormente, os sambas seguem sem maiores questões ou mudanças estruturais significativas ou perceptíveis. Mas uma, ainda, merece destaque até mesmo para

³³⁸ Como se referiu Velha, no *Vol I*, em relação ao *back ground* sonoro do grupo ao final de *Linha De Candoblé*, durante as conversas entre os compositores.

³³⁹ Lopes explica que era algo recorrente na década de 1970 a indústria fonográfica lançar discos, “geralmente de samba”, com “diversos intérpretes candidatos ao estrelato”. Ou seja, era uma prática existente o fato de, em um Lp, as faixas serem divididas entre intérpretes e/ou compositores que lá estariam em busca de um lugar de destaque no meio comercial. Observe que o próprio Velha começa dizendo que a faixa era para ele. Ver mais em LOPES, SIMAS, 2015, no verbete PAU DE SEBO (p. 219).

especulações sobre o assunto abordado acima, nas falas em *Papo Do Velha*. A última faixa, *Batuque Feiticeiro*, de Candeia, possui canto responsorial (Candeia: “Rodou na saia” /Coro: “Rodou, rodou”/Candeia: “Pisou na areia”/ Coro:Pisou, pisou” etc.) e, como disse o próprio Candeia, pode ser que seja um samba de terreiro. A questão é que temos o pandeiro novamente em cena, mas desta vez de uma maneira completamente diferente, para não dizer estranha. Ele está sendo tocado como um surdo, marcando *beat* e *offbeat*, absolutamente tético, alternando uma pancada na borda com o polegar e, aparentemente, ponta dos dedos todos ao centro da pele. O volume desse pandeiro, que se inicia ainda ao final de *Papo Do Velha*, é aumentado próximo aos 15 segundos da faixa. É um pandeiro tocado de forma pouco habitual, quase um metrônomo marcando semínimas, se é que pode-se dizer assim, pois na maioria das vezes algum músico tomaria o pandeiro da mão de quem o está “maltratando” dessa maneira. Por esta razão, temos duas suposições: a primeira é de que é algum dos compositores que o está tocando. A segunda, decorrente da primeira e que justifica que ninguém ousou pedir para que “o sujeito” deixasse o instrumento, é que é o próprio Candeia quem está comandando o tal pandeiro. Voltando um pouco para ajudar e complementar essa observação, na faixa anterior, em *Papo Do Velha*, uma das brincadeiras que Velha faz com Candeia, depois de chamá-lo de mentiroso por pescar um tubarão que colocou em seu puçá, foi a de reclamar de sua habilidade como pandeirista: “Eh... Candeia, tu para de tocar esse pandeiro atravessado, hein!? Tu num é japonês, mermão!”. Ainda que ele, Velha, estivesse se referindo a algum caso particular, fora da gravação, esse pandeiro “estranhamente” tocado e sua fala – certamente gravada depois do pagode – alimentam essa observação/especulação sobre aquilo que conseguimos escutar.

Possivelmente poderíamos fazer outras observações em relação às questões rítmicas nesses Lps, mas da mesma maneira acreditamos ter exposto aqui alguns pontos pouco abordados em relação àquilo que costuma ser deixado de lado quando o assunto é partido-alto, dando maior destaque às estruturas musicais e instrumentais. Desde a forma, outros elementos constitutivos dessa forma musical como a disputa poética e os improvisos (que, aqui, aparecem de forma um pouco discreta), a questão corporal relativa à dança, seus passos etc., acabamos por priorizar sua estrutura rítmica, sua “espinha dorsal”, e sua orientação em relação àquilo que entendemos ser a base instrumental organizadora do partido-alto.

Em relação à linha rítmica orientadora do samba carioca, foi possível observá-la no repertório contido nos Lps *Partido em 5, Vols I e II*. Pela relação que esta linha possui com o samba, como organizadora das divisões silábicas, da construção rítmica de uma maneira geral,

das improvisações dos sambistas e também dos instrumentistas, da complementaridade dos sons e funcionalidade dos instrumentos musicais, entendemos que há uma constante rítmica dentro de uma estrutura que, por razões já explicadas aqui, consideramos quaternária – uma vez que é organizada em 16 pulsos elementares, tendo como referência destes a semicolcheia – que vamos elencar abaixo:

- 1) O padrão descrito nos estudos citados (sempre em 16 pulsos elementares), qual seja:



ou, ainda:

X . X . X X . X . X . X . X X .

é amplamente encontrado neste repertório;

- 2) Sua organização, porém, não aparece dessa maneira, mas como descrito abaixo:



ou ainda:

. X . X . . X . X . X . . X . X

sempre executada pela cuíca e/ou cavaquinho, sendo que há uma variação:



ou ainda:

. X . . X . X . X . X . . X . X

tocada pelos mesmos instrumentos, ou ainda em outro que não conseguimos identificar³⁴⁰ e também algumas vezes no tamborim. Ambas as estruturas possuem dois

³⁴⁰ Como mencionado, em A Volta, de Candeia, no Vol I.

ataques a menos do que a linha verificada por Mukuna, mas não alteram as sequências previstas pela imparidade rítmica, que será mesmo assim dividida em 7 + 9 ou vice-versa. Kubik, como já mencionado (1979, p. 17), chamou-a de “versão com sete ataques”, e Tiago de Oliveira Pinto a chama de linha rítmica reduzida do samba³⁴¹.

- 3) Como detalhado anteriormente, essa fórmula, encontrada amplamente no repertório de locais como República do Congo e Angola, é circular, não possuindo “começo” ou “fim, conforme afirmam Kubik (1979), Mukuna (2006), Pinto (2004) e Graeff (2015);
- 4) Mesmo nesses casos apresentados como variações da linha descrita por Mukuna, eles continuam apresentando suas batidas tendo a divisão de 9+7, ou 7+9, em relação aos pulsos elementares;
- 5) Trazendo tal fórmula para o sistema de notação musical ocidental, percebemos que há um componente rítmico que tende a afirmar teticamente os tempos 2 e 3 do compasso quaternário, enquanto nos tempos 1 e 4, a síncopa. Detalhando um pouco mais, na sessão instrumental, as síncopas ocorrem com muito mais frequência nas segundas e/ou quartas semicolcheias dos tempos 1 e 4 (principalmente aquelas iniciadas no interior do quarto tempo e articuladas na segunda semicolcheia do primeiro tempo do compasso seguinte, como transcrito em notação ocidental, acima), não importando os “deslocamentos” ou variações da linha rítmica já apresentadas. Vale ressaltar que aqui não analisamos ritmicamente nenhuma melodia transcrita, nenhuma linha melódica cantada pelos compositores do *Partido em 5*, unicamente pela razão que, pelo que conseguimos apreender de seu canto, não há momento algum onde eles parecem mais preocupados em posicionar com precisão “matemática” seu cantar sobre a base rítmico-harmônica. A sensação é de que há algo “afrouxado”, a voz, a “contação de história/cantoria” dos sambas, ainda que ritmicamente sugestiva, parece privilegiar algo da fala, algo que se por um lado pode ser ouvido tendenciosamente como “imprecisão” rítmica é extremamente diferente em sua expressividade. Diversas transcrições foram feitas³⁴², mas tentando localizar de forma mais “precisa possível”-

³⁴¹ PINTO, 2004, p. 98. Essa linha, com dois grupos de ataques (um com 3 e outro com 4) separados por um pulso elementar, essa “linha rítmica reduzida” pode ser vista nesse vídeo, onde casquinha, com 93 anos à época, canta um samba acompanhando-se com uma caixa de fósforos. Esse padrão é executado pela mão direita. Disponível em https://www.facebook.com/monica.treptemoreira/videos/814578608658015/?hc_ref=ARSA75pgBN87FW5du5K0rFqE2RdGe8vUomiMjaEhddQ3GBVWZbFy1sGvCKsxakFajGg. Acesso em 12/03/2018.

³⁴² Todas as transcrições realizadas estão em Apêndice.

utilizando a notação musical ocidental – onde cada sílaba se articula. O único que apresenta alguma característica diferente, nesse sentido, é Hélio Nascimento, sambista e compositor mais antigo, tanto ao cantar seu samba – um partido-alto – *Continuo A Ser Flamengo*, como também um samba um tanto diferente dos demais, *Vovó Da Bahia*, mas ambos de melodias marcantes em diversos pontos, articulada de maneira mais “lírica” e menos “falada” – o que não quer dizer, em absoluto, que o arcabouço rítmico dos instrumentos deveria ser diferente

Aqui, especificamente, as gravações parecem estar intimamente relacionadas com um *outro ambiente: o de compositores de escolas de samba*, um “samba informal”, como disse Candeia no *Vol I*, ou como disse Velha, antes de *Sinal Aberto*, no *Vol II*, “esse pagode armado na porta da tendinha, com essa autenticidade”³⁴³, e não dos discos comerciais destinados ao gênero samba, mas cantado pelos próprios compositores (onde nem todos são cantores de discos comerciais, mais ajustados a um público de ouvidos treinados com a “limpeza” sonora da indústria).

Parecem poucas, e eventualmente pouco relevantes, as questões harmônicas ou melódicas no repertório analisado. Podemos dizer, em relação à harmonia, que grande parte do material contido nos Lps é feita quase sempre com os acordes I, VI7 (ou ainda VIIm), IIm (ou ainda II7), V7 e I, quando em tonalidades maiores, mesmo porque os únicos sambas que possuem trechos ou foram feitos em tonalidade menor são somente dois: *Maria Tereza* e a “segunda” de *Chico Alegria*, ambas de Anézio do Cavaco. Importante, também, é notar que a sequência harmônica que é frequentemente encontrada, principalmente nas “segundas” em inúmeros sambas de partido-alto (e em muitos sambas, em geral), não ocorre em momento algum no repertório do *Partido em 5*. Explicando melhor, tanto na introdução³⁴⁴ de um samba quanto na sua “segunda”, ou seja, aquele momento onde seriam improvisados os versos posteriores ao refrão (“primeira”, ou primeira parte), é muito comum encontrar uma sequência básica de acordes que sai da região do primeiro grau maior e vai ao quarto grau, também maior, para

³⁴³ Claro, trata-se de uma ênfase em relação à “autenticidade”. O próprio percussionista Antenor Marques Filho, conhecido Gordinho, que toca surdo no *Vol II*, informou que este disco foi gravado “num estúdio na Lapa”, cujo nome não se lembra e nem se está funcionando, ainda. (Informação dada por Gordinho via aplicativo de celular, 16/11/2017).

³⁴⁴ A introdução, por muitas vezes, segue a mesma harmonia de uma “segunda”, para não dizer que a introdução é a segunda parte

realizar um caminho de volta ao primeiro grau, e por conseguinte, a retomada do samba na primeira parte. Um exemplo básico poderia ser descrito, por exemplo:

II I (VI7) / IIm V7 II (como primeira parte)

II I I7 / IV IVm / I VI7 / IIm V7 / I II³⁴⁵ (segunda parte)

À parte essas questões sobre harmonia, talvez possamos fazer mais alguns apontamentos importantes em relação ao modo que interpretam seus sambas e no conteúdo das letras dentro do repertório em questão. Mas voltemos brevemente aos apontamentos em relação à harmonia.

Em parte, poderíamos especular que, no caso de Anézio, por tocar cavaquinho, um instrumento harmônico, ele teria certa (ou maior?) familiaridade com diferentes caminhos harmônicos³⁴⁶. Há também trechos nos quais, também na segunda parte, a harmonia passa rapidamente pelo VIm, como em *Minha Preta*, também de Anézio, e *Preta Aloirada*, de Casquinha. E, por falar nesse último samba, há algo de interessante harmonicamente. Logo ao início, quando a letra diz “Ela é preta na cor...”, exatamente em “cor”, a melodia está na nota Ré, portanto indicando que ali “poderia” ser preenchido com o acorde de Gm, mais usual, mas o cavaquinho que se ouve está ainda afirmando a tonalidade, Fá maior³⁴⁷. Logo em seguida, ao dizer “quando ela entra no **samba**...”, a sílaba “ba” (em destaque) cai na nota Si natural, enquanto o acorde ao fundo está em Gm, que possui a nota Si bemol. O acorde, portanto, está

³⁴⁵ Só como exemplos gravados em discos comerciais, poderíamos citar Chiclete De Hortelã (Zeca Pagodinho), Ganzá Do Seu Leitão (Nei Lopes), Só Chora Quem Ama (Wilson Moreira e Nei Lopes), Isso Não São Horas (Catoní, Chiquinho e Xangô da Mangueira), Tumultuou (Edson Show/Dicró/Bebeto Di São João), Botei Minha Nega No Seguro (Dicró, G. Martins), e até mesmo indo mais em direção ao repertório atribuído à sigla MPB, Vou Deitar E Rolar (Baden Powell, Vinícius de Moraes), que tanto em sua estrutura rítmica como em sua forma possui as mesmas características de um partido-alto. Ainda assim, a lista é muito maior do que estes breves exemplos. Frisando que, aqui, estamos destacando os acordes e suas relações entre eles, sendo que cada samba pode ter lá suas variações, repetições etc.

³⁴⁶ A vivência proporcionada por um instrumento harmônico – aliado a um grande repertório - pode facilitar, naturalmente, a escolha dos caminhos melódico-harmônicos pelo músico. Nesse sentido, ver mais à frente, a Nota 374, sobre Wilson Moreira.

³⁴⁷ Em um samba “sem poluição” parece ser pouco comum o repouso de uma nota da melodia em intervalo de sexta maior com o acorde maior, mas bem mais comum na quinta justa do acorde menor do segundo grau, por exemplo. Isso fica claro quando Casquinha repete esse refrão, logo ao terminar o mesmo pela primeira vez, e o cavaco executa exatamente o acorde que foi comentado: ao dizer “cor”, o acorde de fundo, nessa repetição, é o Gm.

“incorreto”, apesar de que, ao menos daquilo que conseguimos ouvir, não há grande ou nenhum comprometimento aparente (apesar do “estranhamento”).

Preta Aloirada

Casquinha

♩ = 80

refrão

(C7) F C7 F D7 Gm

1 E la'é pre ta na 2 cor mas é loi ra 3 não ca 3 be lo quan do'e la en tra no

(Gm) C7 F Gm

4 sam ba há qua se sem pre'a tro 5 pe lo'e la'é pre ta na cor e la'é pre ta na

Já na segunda do mesmo samba, de tamanho um pouco maior, Casquinha prolonga sua melodia (ou seja, “deformando” a sequência IIm, V7, deixando-a mais longa, com um compasso para cada um desses dois acordes) usando as mesmas notas ao cantar “ela sambou tanto, tanto, que até perdeu um sapato...”, de modo que na sílaba “pa”, destacada, a nota da melodia está em Sol, que faz um intervalo de nona maior com o acorde de Fá maior que está sendo executado pelo cavaquinho. Explicando um pouco melhor, o samba de Casquinha – como a maioria deles aqui – possui dois acordes por compasso (sendo este quaternário). Nesse momento, do acorde Gm (IIm) para o C7 (V7), a melodia repousa duas vezes, passando antes pelas mesmas notas, na nota Sol. Aqui, quando ele canta “tanto” pela segunda vez, estamos no início de um compasso que, harmonicamente, deveria permanecer até o fim com o mesmo acorde (Gm com a melodia na nota Sol), para em seguida mudar para o acorde dominante, C7, que também preencheria o compasso todo (onde teríamos C7 com a melodia na nota Sol, quinta justa do acorde). Por fim, ocorre é que Anézio “passa por cima” dessa sequência e já vai em direção à tônica, Fá maior, fechando a sequência do “quadrado” deixando o mesmo tempo (ou quantidade de compassos) para todos os acordes, como são os casos mais comuns nos sambas. Ocorre que a melodia, desse modo, repousará na nona maior do acorde, extremamente incomum em um “samba informal”³⁴⁸! Finalmente, a caminho da resolução,

³⁴⁸ Recomendo ao leitor que experimente as duas maneiras, a feita por Anézio (e/ou Osmar) e depois esta para perceber a diferença, ou ainda escutar o mesmo samba cantado por outros cantores ou mesmo pelo Casquinha, por exemplo, no cd *Casquinha Da Portela*. Fica muito mais simples, em vez de ler, ouvir a diferença!

ele canta “estava com uma minissaia”, sobre o acorde de Gm, em seguida diz “pano era só um pouquinho”, nas sílabas destacadas, a melodia repousa na nota fá sustenido, terça maior do acorde de D7, dominante do segundo grau, porém Anézio toca um acorde de Dm³⁴⁹, causando um choque de notas: fá natural, que está no acorde de Dm e fá sustenido, nota da melodia³⁵⁰. Finalmente, a mesma nota fá está na melodia ascendente em “mas sambava de um tal jeito...”, porém, o acorde de fundo é dominante do segundo grau (V7 do IIm ou mesmo do II7, que é o caso aqui), ou seja, a nota causa um intervalo de nona aumentada em relação ao acorde de D7 (aparentemente) sem causar choque ou estranhamento aos ouvidos³⁵¹. Há, também, algo de muito interessante aqui em relação à prosódia: pela rítmica imprimida por Casquinha ao pronunciar a letra (algo muito próximo à tercina iniciada sobre o início dos tempos três e quatro, como transcrito), as sílabas tônicas pronunciadas das palavras – “em tese”! – deveriam cair sobre a primeira figura de cada tercina. Mas aqui a sílaba destacada, “va”, pela prosódia e interpretação, vira a tônica da palavra, contrariando a gramática normativa. Basta ler a frase em tercinas e teremos: “mas sambava de um tal jeito... que dava tudo certinho”. Questões semelhantes em relação à prosódia “deformada” (mas certamente “malandramente deformada”!) acontecem por diversas vezes no repertório desses Lps – o que, de certa maneira, indica que há muito que se investigar em relação à maneira como o samba, sua linha rítmica orientadora, etc., podem influenciar a prosódia não só no próprio samba mas na música popular brasileira (sua herdeira) em geral.

³⁴⁹ É bastante comum no repertório popular, por exemplo, que durante uma música o sexto grau menor de uma tonalidade maior (aqui, Dm, VI grau menor relativo de F, a tonalidade do samba) se torne um acorde com sétima (Dm I D7), assumindo uma tensão que permite classificá-lo de acorde dominante do segundo grau. Anézio, após tocar o referido Dm, vai para D7 antes de caminhar ao G7 (que mesmo estando com sétima, continua sendo acorde de segundo grau da tonalidade, porém, assumindo tensão que permite-nos chamá-lo de dominante da dominante).

³⁵⁰ Vale informar ao leitor que não conhece um pouco de harmonia que o intervalo de terça é o que define a qualidade “maior” ou “menor” de um acorde, ou seja, mal comparando, seria quase que trocar o “sal” pelo “açúcar”! Claro, há certo exagero, aqui, mas novamente, ouça a versão do mesmo samba, contido no cd *Casquinha Da Portela* e perceberá todas essas diferenças citadas, já que neste cd, diferentemente do *Partido em 5*, é perceptível o cuidado nos arranjos, no tratamento da percussão e harmonia, etc.

³⁵¹ O procedimento de usar as chamadas “alterações”, ou notas alteradas na melodia (e mesmo em quaisquer tipos de acordes dominantes) não são um procedimento usual do samba, sendo bastante comuns nas melodias de bossa nova e fundamentalmente no jazz, para citar dois gêneros populares.

O cavaquinho seguirá da mesma maneira durante os versos que seguirão, onde a estrutura do samba será a mesma, mudando somente a letra³⁵².

primeiro verso

Eu co nhe ci es sa 11 pre ta sam ban do par ti do al 12 to e la sam bou tan to
 13 tan to que'a té per deu um sa 14 pa to 'sta va com'u ma mi nis 15 sai a pa no'e ra só um pou
 16 qui nho mas sam ba va de'um tal 17 jei to que da va tu do cer tin' 18 'ho'é la'é pre ta na cor'

Aproveitado a questão da prosódia, outro bom exemplo está em *Batuque Feiticeiro*, de Candeia. Ao admirar os “olhinhos” da sua morena, comparando-os a negra gema azeviche, Candeia “transforma” o nome da pedra, paroxítono, em proparoxítono, pela mesma rítmica tercinada de seu canto. Do mesmo modo, com a palavra “morena” acontece a mesma coisa (“tornada” proparoxítona), para que tudo se ajuste na oxítona “enfeitiçou”.

Batuque Feiticeiro

♩ = 95

Candeia

Ro dou na sai a (coro: ro dô ro dô) pi sou n'a rei
 a (coro: pi sô pi sô) o seu' zo í nho de'a ze vi che'a mo re na m'en fei ti ço 'ou'

Voltando (ou “centrando”!) novamente ao cavaquinho, temos outro momento interessante que está no exato início de *Linha De Candomblé*, de Joãozinho da Pecadora. Como foi dito, os sambas acontecem um em seguida do outro, como é bastante comum hoje

³⁵² Uma rápida nota sobre a transcrição, abaixo: como está decupada em várias partes de modo que possamos abordar os trechos desejados, algumas vezes a fórmula de compasso não está presente, ainda que deduzível. Mas, lembrando que, como já assinalamos, as transcrições estão todas em 4/4.

em dia (e possivelmente já à época) nas rodas de samba. O samba que havia acabado era *Minha Preta*, de Anézio, na tonalidade de Sol maior. Logo ao final desta, Joãozinho emenda sua composição, na qual o cavaquinho segue a mesma tonalidade, mas, possivelmente distraído no início, logo ajusta para a tonalidade correta, Dó maior, na repetição do verso. Veja que na sílaba “no”, que também tem lá suas questões prosódicas (afinal, a sílaba tônica da palavra “africano”, “ca”, está na última semicolcheia do quarto tempo, e não no primeiro tempo do próximo compasso, nem prolongada “liricamente” noutra lugar mais à frente). Repare na correção harmônica que ocorre no terceiro compasso.

Linha de Candomblé

Joãozinho da Pecadora

♩ = 90

Um ban da não é quim ban da can dom blé só a fri ca no um ban da não é quim ban

da can dom blé só a fri ca no de va gar iá iá de va gar qu'eu não sou bai a

no de va gar iá iá de va gar qu'eu não sou bai a no Um ban da não é quim ban

Esses pequenos detalhes, certas “imperfeições” no acompanhamento harmônico, de forma alguma pretendem desmerecer ou diminuir a gravação, os sambas ou seus compositores. Pelo contrário, reforçam a ideia de que uma das tantas afirmações de Candeia, “... samba simples, samba informal”³⁵³, fica bem clara aqui. Quer dizer, não são essas pequenas observações sobre “erros” ou “acertos” da harmonia que tiram da gravação aquilo que ela aparentemente procurou, que é a simplicidade de uma reunião de amigos, amigos sambistas, que vivem muito próximos às suas escolas – aqui, todos já (ou ainda)

³⁵³ Logo ao final da mesma faixa, Linha De Candomblé, no *Vol. I*.

portelenses³⁵⁴. A questão maior aqui é justamente a apresentação de sambas em uma “simulação”³⁵⁵ de um “samba na tendinha”, ou um samba no terreiro de alguma escola; enfim, registrar sonoramente algo que, por mais status de “nacional” que o samba já tivesse alcançado, nunca um registro como esse havia sido feito: uma roda de samba feita por compositores e membros de uma escola de samba, gravado ao vivo³⁵⁶, tentando reproduzir o mesmo ambiente entre seus participantes, com suas conversas, até quando o clima parece “esquentar” – como antes de *Sinal Aberto*, de Casquinha. Em suma, a importância dada ao ambiente e à coletividade, principalmente na voz de Candeia durante ambos os Lps, parece ter sido a tônica dos discos. É possível notar isso também pelas letras dos sambas. Vamos aos compositores e seus “pagodinhos”, como diz Casquinha antes de *Preta Aloirada*.

Candeia, um dos que tem mais composições gravadas nos Lps, mandou os sambas *Lá Vai Viola* e *A Volta*, no Vol I, e *História De Pescador*, *Luz da Inspiração* e *Batuque Feiticeiro*, no Vol II. A primeira de todas, *Lá Vai Viola*, tem um verso cantado por ele, terminando com a letra “dim, dim, dim lá vai viola, do samba não vou-me embora”, repetida por todos no coro. Em seguida, há uma segunda solada por Candeia e terminada da mesma maneira, com a mesma frase sendo logo respondida pelo coro. A tal frase, “dim, dim dim lá vai viola” é do repertório tradicional da capoeira, aqui “emprestada” por Candeia para dar voz ao coro³⁵⁷. Há algo muito interessante no primeiro verso de Candeia, e que de certa forma se contrapõe aos argumentos que Carlos Sandroni advoga em favor de Noel Rosa³⁵⁸ sobre uma

³⁵⁴ Lembrando que, por exemplo Wilson Moreira já foi da Mocidade Independente de Padre Miguel, Velha foi da Imperatriz Leopoldinense, Anézeio, do Salgueiro. Diferentemente da cultura do futebol, no samba sempre foi comum a participação de sambistas e compositores em mais de uma escola, não simultaneamente, claro!

³⁵⁵ Se é que podemos utilizar esse termo, pois aqui, a única coisa que pode parecer simulada, é a questão de estarem “na porta da tendinha”.

³⁵⁶ Diz-se gravado ao vivo não só para gravações feitas em apresentações públicas, mas também “privadas”, onde todos os músicos gravam juntos e ao mesmo tempo. Esse procedimento é hoje pouco utilizado ou quase inexistente na indústria de música popular brasileira. Exceção feita à imensa maioria das gravações de jazz (nas quais quase todas são feitas ao vivo) e de música instrumental.

³⁵⁷ Há uma pequena variação em Candeia, pois na capoeira é costumeiramente cantado como “tim, tim, tim, lá vai viola”, como visto anteriormente com Édison Carneiro.

³⁵⁸ Há, no livro de Carlos Sandroni, um anexo chamado Vídeo Infeliz, no qual o autor discorre, a partir de discordâncias que notou ao ouvir Caetano Veloso “acusar” Noel Rosa de racismo em sua letra para Feitiço Da Vila, composição do paulista Oswaldo Gogliano, o Vadico, parceiro “submerso” em diversos sucessos... de Noel Rosa! Ver mais em SANDRONI, 2012, p. 225-236.

acusação de racismo contra o poeta branco da Vila³⁵⁹ surgida em relação à expressão “feitiço decente”³⁶⁰. Candeia diz: “Segura o samba, bate firme a zabumba/ Que este samba tem mandinga, mas não é macumba”. Diferentemente de Sandroni, que argumenta em favor de Noel sobre seu “feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém”, e que pode, ainda assim, ser chamado de “feitiço decente” sem incorrer na acusação de racismo contra seu autor, Candeia assume, menos literalmente em “relação a algo” do que na letra de Noel³⁶¹, que “este samba tem mandinga, mas não é macumba”. Uma ligeira pausa, aqui, entre feitiços e mandingas. De acordo com Vanicleia Silva Santos (2008)

dentre as práticas mágicas realizadas pelos africanos e crioulos no Império Português, tiveram destaque os amuletos em formato de bolsinha contendo ingredientes que protegiam contra armas e doenças. Sua popularidade atçou os inquisidores do Santo Ofício que a denominou *bolsa de mandinga*, e os confeccionadores de *mandingueiros*, e interpretaram a prática como uma manifestação de feitiçaria. (Grifos no original)³⁶²

A autora prossegue afirmando que

nos séculos XVI e XVII “mandinga” no Reino e no Brasil era uma alusão aos povos da Alta Guiné, habitantes da região do rio Gâmbia que portavam ostentosos amuletos islamizados, que controlavam as redes de comércio da região [...] No século XVIII [...] mandinga no Brasil e no Reino era mais uma alusão aos poderes mágico-religiosos dos povos mandes usuários de amuletos, do que uma referência à identidade étnica dos africanos desembarcados no litoral brasileiro. No século XIX perdeu esse significado³⁶³

A autora também afirma que “o uso de amuletos protetores fazia parte do conjunto de práticas culturais e religiosas dos africanos tanto do Oeste como da parte Centro-Occidental: as duas

³⁵⁹ A referência feita ao poeta, “branco”, é somente para não confundirmos os poetas de Vila Isabel. O próprio Gracia do Salgueiro, ao iniciar sua composição *Dedo Na Viola*, gravada em outra edição da série *Partido em 5*, diz que lembrou do poeta da Vila pra fazer seu pagode. Ele se referia, assim, a Martinho da Vila.

³⁶⁰ Expressão que, por sua vez, dá nome ao livro de Sandroni.

³⁶¹ Afinal, é clara a alusão que Noel Rosa faz na sua letra, em *Feitiço Da Vila*, em relação às religiões afro-brasileiras, das quais ele “separa” do samba, uma vez que a Vila (Isabel) “transformou o samba num feitiço decente”. Candeia parece cantar “o samba pelo samba”, num exercício de “metalinguagem” assumindo *de fato* a mandinga *no* samba, mas alerta aos navegantes que há uma diferença.

³⁶² SANTOS, 2008, p. 8.

³⁶³ *Ibidem*, p. 182-3.

regiões fornecedoras de escravos ao Novo Mundo”³⁶⁴. A noção de “práticas religiosas” de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 2003, apud SANTOS, 2008, p. 19), respaldada nos pensamentos de E. Durkheim e M. Weber, serviria como referencial para compreender a confluência dos conceitos de “magia” e “religião”.

Costuma-se designar em geral como magia tanto uma religião inferior como antiga, logo *primitiva*, quanto uma religião inferior e contemporânea, logo *profana* e profanadora [...] Como observou Weber é a supressão de um culto sob a influência de um poder político ou eclesiástico em prol de outra religião, que, reduzindo os deuses à condição de demônios, deu origem ao curso do tempo à oposição entre religião e magia³⁶⁵.

A longa explicação se justifica na medida em que Candeia, desta forma, afirma categoricamente o valor explícito e intrínseco do samba na mandinga e da mandinga no samba. É a assunção de valores deturpados historicamente (coisa que talvez valha tanto para o samba quanto para a mandinga) como pertencentes a um só conjunto, de modo indivisível. No tocante à separação – porém, não excludente – entre mandinga e samba, é possível arriscar que “aos olhos e ouvidos de quem não os conhece”, macumba e samba são muito parecidos, compartilham de elementos constitutivos e necessários a cada um deles. Aqui cabe um trecho de um depoimento muito interessante de outro grande sambista, Carlos Cachaça, nascido em 1902 no Morro de Mangueira, ao pesquisador Alejandro Ulloa (apud ULLOA, 1998, p. 100-1):

A macumba era macumba, o samba era samba, o batuque era batuque, mas eram todos a mesma coisa. A gente saía da macumba para a folia e vice-versa, não havia prioridade [...] quando acontecia macumba, virava samba; embora o cântico fosse semelhante, na macumba havia a manifestação de orixás. Já o samba não; o samba era só cantar e tocar [...] tanto que o samba mesmo vem da macumba, do candomblé... o pagode em seus primórdios era mesmo no terreiro.³⁶⁶

Interessante, também, é que no mesmo lado A do *Vol I*, depois de *Lá Vai Viola*, *Defeito De Mulher*, *Preta Aloirada* e *Minha Preta* – onde escutamos comentários de Casquinha, Anézio sobre a “preta” de cada samba, Joãozinho da Pecadora já sai dizendo à

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 15.

³⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 44.

³⁶⁶ ULLOA, Alejandro. **Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas**. MultiMais Editorial, 1998.

Anézio: “Cuidado que vou fazer uma... um negócio, aê pra... amarrá tua preta, hein!?!... Língua Do Candomblé, atotô³⁶⁷, meu pai!”. Quer dizer, vai mandar seu recado em forma de “feitiço de amarração”; claro, em meio a risadas dos participantes. E, mais, o *Vol II* fecha com a já referida composição *Batuque Feiticeiro*, de Candeia, que nos explica que ficou enfeitado pelos “olhinhos de azeviche da morena”, e também que este batuque feiticeiro é “um samba com viola e com pandeiro”. Ou seja, alguns elementos referenciados nas letras e conversas entre os participantes assumem sem maiores problemas o que, aqui, nos remete a *um* ou *o mesmo* “feitiço”³⁶⁸. É a assunção total e completa de algo (um conceito? um amuleto?) mal visto e depreciado historicamente pela propagação de um pensamento “oficial” e preconceituoso; algo que aqui parece ser possível entender como absolutamente necessário e constituinte de uma prática partilhada pelos presentes.

Voltando à prosódia e às letras, a segunda parte de *Lá Vai Viola*, à qual já nos referimos, possui duas frases distintas, pronunciadas em semicolcheias ininterruptas, ocupando todos os pulsos elementares de modo muito semelhante à maneira que ocorre no coco ou embolada. Esse expediente também é bastante utilizado nas composições de Velha, principalmente em *Leão De Coleira*, e em menor parte nas demais, como, por exemplo, em *Festa De Rato Não Sobra Queijo*. É perceptível, também, que na grande maioria das vezes nenhuma frase cantada se inicia “na cabeça” dos tempos, mas sempre no contratempo ou nas segundas e quartas semicolcheias, além de que quase sempre a divisão das sílabas é feita de maneira sincopada entre os tempos internos do compasso (onde o final de um tempo se liga ao próximo) e na passagem do quarto tempo para o primeiro do próximo compasso. Ou seja, parece que a divisão das sílabas, ritmicamente sugestiva, possui algo de idiomático em relação à linha rítmica do samba, como se essa escolha fosse feita do mesmo modo que os instrumentos variam e improvisam em relação à malha rítmica. Abaixo, a transcrição do samba de Candeia.

³⁶⁷ No Candomblé: saudação dirigida a Omolu/Obaluaiê.

³⁶⁸ Arriscando um pouco mais, “decente” ou tacitamente “indecente” parece relevante – ou infere significado – somente a quem se enuncia pelo feitiço. Aqui, na voz dos compositores, feitiço é feitiço: dos olhos da morena, do samba com mandinga, da viola e do pandeiro.

Lá Vai Viola

Candeia

♩ = 80

Quem qui ser po_ de ir eu_ vou fi car_ a qui_ dim dim dim lá_ vai vi o_
 4 la do sam_ ba não vou me'm bo_ ra dim dim dim lá vai_ vi o
 6 la do sam ba não_ vou_ me'm bo_ ra se gu ra'o sam ba ba te fir me a za
 8 bum ba qu'es te sam ba tem man dín ga mas não é ma cum_ ba dim dim_ dim lá_ vai vi
 10 o la_ do sam ba não vou me'm bo_ ra dim dim dim lá vai_ vi o_
 12 la do sam ba não_ vou_ me'm bo_ ra dei xar o sam ba é lou cu ra que não
 14 fa ço'in do'em bo ra com vo cê vou ban car pa lha_ ço dim dim_ dim lá vai vi
 16 o la do sam_ ba não vou_ me'm bo_ ra dim dim dim lá vai_ vi o_
 18 la do sam ba não vou_ me'm bo_ ra

Seguindo, abaixo está a transcrição dos versos de *Festa De Rato Não Sobra Queijo*, que tem também momentos de divisão silábica em semicolcheias (ainda que menos do que outras) como citado, mas há outros detalhes interessantes. Novamente, a palavra “queijo” tem

sua sílaba tônica, “que”, na última semicolcheia do tempo quatro, sendo que a sílaba “jo”, átona, está na segunda semicolcheia do primeiro tempo do compasso seguinte, prolongada por síncope.

Não a cei to'es sas con ver sa'o ca ra quem es pe ra tem po bom é ser ta

ne jo não le ve'a mal me dê o meu a go ra em fes ta de ra to não so bra quei jo

Os versos de segunda começam no compasso que fecha o ciclo do refrão (ou da “primeira” do samba), que por sua vez é este onde “cai” a última sílaba da palavra queijo. Por esta razão, e da mesma forma que o repique de anel (ou um surdo de terceira) fechando um ciclo com uma “virada”, Velha começa seus “versos de segunda” sempre de maneira sincopada (exceção feita ao primeiro, abaixo)

primeiro verso

Não a di an ta con ver sar bo ni to por que nós não che ga mos a'u ma con clu são

, dividindo as sílabas de modo pessoal, mas como quem improvisa uma virada para o reinício do verso, algo que de certa forma faz com que a voz possa improvisar da mesma maneira que um instrumento da pequena orquestra de samba. As frases iniciais de Velha, nesse caso, são idênticas. Vale observar também no terceiro verso – maior do que os anteriores! – que Velha “repica” toda a frase “urubu sem olfato não come”, deixando novamente as sílabas tônicas das palavras em segundo plano, privilegiando o ritmo, o improviso, criando uma nova maneira de dizê-las – aparentemente bem mais adequadas para o contexto do samba.

segundo verso

Fin d'a qui nos sas con ver sas dis far ça da men te me le va num can

to me dê o meu pra mão por que já vou-m'em bo ra ho je quem vi ve de pro mes sa'é san to

terceiro verso

Diz um dí to po pu lar que su cu ri por es pe rar mor reu de fo
me co bra que não an da não en go le sa (po) u ru bu sem ol fa to não co
me o meu a go ra é'o que mais de se jo mais tar de não lhe ve jo por que vo cê so(me) (hum!)

É possível observar também que, se por um lado nenhuma vez aqui foi possível observar alguma letra de samba que tivesse sua rítmica “caindo” sempre em todos os pontos previstos pela linha rítmica orientadora, ou o *timeline pattern* do samba de partido-alto, por diversas vezes as palavras pronunciadas privilegiam alguns aspectos observados, principalmente a “síncopa” ocorrente pela última semicólcheia do quarto tempo para a segunda semicólcheia do primeiro tempo do compasso seguinte, como mostram todos os exemplos citados e comentados acima. Mais curioso é notar que se fossem pronunciadas as palavras de modo vernacular em relação às sílabas tônicas, a voz possivelmente estaria “fora de lugar”, ou “quadrada”, para usar a expressão de Velha ao reclamar do pandeiro tocado por Candeia em seu “papo”. Ela deixaria de articular de maneira ritmicamente sugestiva em relação aos outros instrumentos, ficaria restrita em seus improvisos, ou pelo menos em relação ao modo que são improvisados os versos, ou seja, excluiria a voz do rol de instrumentos do samba. Em suma, deixaria de ser um samba de partido-alto, mesmo que eventualmente ainda fosse samba, ou ainda algum outro samba³⁶⁹. Emprestando uma expressão de Sandroni³⁷⁰, porém usando-a num outro sentido, a síncopa, no samba, é a regra.

Talvez o único dentre os cantores compositores que tenha alguma característica um pouco diferente dos demais seja Hélio Nascimento. Hélio vem substituir Joãozinho da Pecadora no segundo Lp. Pelo seu primeiro samba, *Continuo A Ser Flamengo*, temos pouca coisa a se observar: é um pagode, partido-alto semelhante aos outros em muitos aspectos.

³⁶⁹ Para se ter uma ideia, ouça a versão de *Aquarela do Brasil* na interpretação do pianista Carmem Cavallaro, na qual uma possível falta de convivência com essa característica do idioma musical do samba, o faz “ajustar” os inícios e finais de melodias, por vezes adicionando notas.

³⁷⁰ SANDRONI, 2012, p. 23.

Uma pequena diferença é o padrão melódico existente na segunda parte deste samba, onde a melodia tem tanta força quanto a letra, senão mais. Abaixo, a transcrição.

Continuo A Ser Flamengo

♩ = 90

Hélio Nascimento

Musical score for 'Continuo A Ser Flamengo' in 4/4 time. The score consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the lyrics: 'Se ga nha'o fla men go eu fi co con ten'. The second staff contains the lyrics: 'te e com pro fo gue tes pa ra fes te jar'. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Já em sua segunda composição presente no *Vol II, Vovó Da Bahia*, percebe-se uma valorização melódica em diversos pontos, como o prolongamento lírico destacado de algumas sílabas, sendo que, na “primeira” deste samba, por diversas vezes a letra “cai” nos tais pontos previstos pela linha rítmica orientadora.

Vovó da Bahia

Hélio Nascimento

Musical score for 'Vovó da Bahia' in 4/4 time. The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the lyrics: 'Grau dez pra vo cê, Ba hi a e pra'. The second staff contains the lyrics: 'quem lhe ba ti zou Grau dez pro me lhor po e'. The third staff contains the lyrics: 'ta que mui to bem lhe can tou grau dez'. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Chord symbols are placed above the notes: F, Gm, D7, F, Gm, D7, F, and (D7).

Já na segunda parte, de início Hélio canta um intervalo de terça maior, partindo da terça maior do acorde de Fá maior, Lá, a *Dó susenido*, diatonicamente inexistente no do campo harmônico maior, sendo que a nota dó susenido repousará meio tom acima, no próximo

acorde³⁷¹. Isso até pode nos dar a impressão de que, por essa nota cantada ao começo da segunda parte, o acorde do primeiro grau do samba (Fá maior) tornou-se dominante, de modo que a nota *Dó sustenido* seria uma alteração a caminho da nota de repouso, *Ré*, terça maior do acorde de quarto grau (Si bemol maior, subdominante), iniciando uma cadência perfeita: [I / IV / V / I]). É também interessante algumas das notas pelas quais passa sua melodia, como por exemplo o próprio *dó sustenido* já comentado em “quanta”, para se chegar à nota *ré*, e depois a mesma nota em “capoeiras”, além de um *si natural* em “de lá”, quase apogiaturas que sugerem a própria harmonia, aumentando as possibilidades de ser preenchida por outros acordes. Enfim, se a “teoria” nos faria supor tal continuidade, o fato é que ela não ocorre. O cavaquinho, aliás, nem vai para o segundo grau menor, mas diretamente para o dominante (C7, ou V7).

segunda parte

Quan ta be le za quan ta sau da de da que la gen te de lá

(...a) a to d'ins tan te te nh'em men tes ca po ei

ras e'o'a pre go ar da que les fei ran tes sem fim

Pela própria letra do samba, “grau dez...”, percebe-se que Hélio faz uma homenagem a marchinha de Ary Barroso e Lamartine Babo, *Grau Dez*, composta em 1935 e que tornou-se um clássico do carnaval carioca daquele ano³⁷². Do mesmo modo, pela reverência prestada a Hélio Nascimento pelos compositores ao anúncio de sua chegada à roda, supõe-se que ele é dos mais antigos, além de ser o único que utiliza do recurso do vibrato em seu canto, algo completamente ausente em todos os outros, e muito utilizado, por exemplo, pelos antigos intérpretes desses autores.

³⁷¹ Aliás, é um intervalo muito difícil de se cantar por quem não tem ouvidos treinados, pois nada no acorde de F faz com que consigamos ouvir mentalmente semelhante intervalo, uma vez em que ele não está presente, e que por sua vez transformaria o acorde maior em aumentado.

³⁷² Ver < <http://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/dados-artisticos>>, acesso em 31/05/2018.

Wilson Moreira, de modo semelhante a Hélio Nascimento, apresenta construções melódicas um pouco diferentes de seus companheiros aqui presentes³⁷³. Wilson, por exemplo, é compositor de diversos sambas conhecidos, muitos deles em parceria com Nei Lopes, dentre outros, sendo que na maioria das vezes ele é autor das melodias e em menor número é também autor das letras, como no caso dos sambas presentes nos discos em questão. Aqui, em *Sessão De Manjamento*, ele apresenta um padrão melódico descendente, de tessitura pouco maior que uma oitava justa com a utilização de intervalos de segundas e terças, repousando sua melodia num intervalo de sétima maior para resolver na sexta maior (ambos em relação ao acorde de fundo), algo pouco usual nos sambas analisados (e, de certa maneira, pouco usual dentro do universo dos sambas, sendo mais comuns em composições instrumentais e na MPB, em geral). Ritmicamente sugestiva, também faz utilização da divisão em tercinas na parte final do verso.

Lá na ses são de man ja men to'es tá a ca ra de le - e

Seria válido, também, ressaltar que o fato da linha rítmica orientadora não estar presente nas melodias de sambas não é impeditivo para que a canção seja classificada como tal ou não. Existem diversos exemplos, bem mais recentes, como no pagode romântico – que apesar de “romântico”, ainda é pagode, composto diversas vezes por pessoas ligadas desde a infância com o samba – nos quais o arcabouço rítmico do grupo ou banda por vezes é exatamente o verificado, apesar da melodia ser dividida quase totalmente em semicolcheias. Aliás, bem mais do que isso, diversas bandas do chamado “pagode romântico” são moldadas nos formatos dos grupos de pagode e têm a base sobre a qual suas composições são feitas pulsando como qualquer outro grupo entendido como “samba de raiz”, ainda que com um andamento bem mais lento. Porém, a melodia de seus sambas (românticos!), retirada do

³⁷³ Sobre ser um elogiado melodista, mesmo sem tocar um instrumento, Wilson Moreira disse em entrevista: “Você sabe que o Rogério Rossini era um grande maestro... Ele dizia ‘Wilson não aprende isso não que você tem coisa muito bonita... [...] Vai se bitolar e não vai fazer mais aquilo!’. O Guerra-Peixe quando eu estudava música – eu fui bolsista lá no Museu da Imagem e do Som – em 67, 68, reuniu os alunos perante alguns jornalistas de Rio, São Paulo, Minas e Brasília e falou: “Eu vou apresentar aos senhores os meus alunos. Esse é fulano, esse é sicrano...”. E me apresentou: “Esse é o Wilson Moreira, compositor de samba de morro!” (rindo) E me mandou cantar alguma coisa que eu tinha feito durante as aulas. “Como é que você faz isso sem tocar instrumento?”. Tá na minha mente, né?”. Disponível em <<https://jornalggn.com.br/blog/implacavel/entrevista-%E2%80%93-wilson-moreira>>. Acesso em 21/04/2018.

groove de samba proporcionado pelo instrumental, poderia ser qualquer tipo de canção romântica, da MPB ao sertanejo moderno, de Roberto Carlos a Frank Aguiar³⁷⁴. Da mesma maneira, a presença da linha rítmica orientadora nas mesmas condições observadas aqui, no *Partido em 5* e alhures no mundo do samba, não é condição *sine qua non* de que estamos a ouvir um partido-alto, mas muito mais um indício de que essa “clave de partido-alto”³⁷⁵ começa a se expandir noutros domínios, começa a ser incorporada noutros gêneros e estilos musicais. O exemplo abaixo se trata de uma composição instrumental de Alegre Corrêa que, exatamente na exposição melodia principal, tem como base rítmica a (agora apelidada) “clave de patido-alto”, feita pela bateria, usando a caixa clara e o bumbo. É interessante notar que o andamento é ainda mais lento que os sambas analisados aqui, além disso, há duas notas atacadas em tempo e contratempo no primeiro tempo do sexto compasso.

Rede

Alegre Corrêa

♩ = 75

³⁷⁴ Como exemplo, poderíamos citar *Morango Do Nordeste* e *Não Sei Se Te Aceito*, do grupo Karametade; *Minha Razão De Viver*, do grupo afro-baiano Araketu; *Marrom Bombom*, do grupo Os Morenos; *Sobrenatural* (no momento em que há o tal *groove* de samba), do grupo Jeito Moleque; *Vai E Chora*, do grupo Sorriso Maroto, entre inúmeros outros.

³⁷⁵ Apesar da desconfiança de que seja um tanto cedo para usar essa expressão, é fato que essa linha rítmica é onipresente no repertório de partido-alto. Mais do que isso, supomos que sua compreensão está intrinsecamente ligada ao desempenho instrumental do grupo e do repertório. Ou existe algum samba nesse estilo em que o pandeiro de corte não aplique o padrão constatado, ainda que só na “segunda”?

Outro exemplo, talvez mais inusitado por não vir do Brasil, é o tema principal de *Bring Us The Bright*, composta pelo contrabaixista e líder do grupo estadunidense de jazz fusion Snarky Puppy, Michael League. Nesse caso a melodia é quem sugestiona a “clave”, nos ataques de tempo e contratempo nos segundos tempos, além das síncopas no quarto tempo, com ataques nas segunda e quarta semicolcheias. O contrabaixo também faz uma linha sugestivamente rítmica em conjunto com a melodia principal, sendo que marca o segundo tempo da mesma maneira que a melodia, no tempo e no contratempo, mas ataca a “cabeça” do quarto tempo – como ocorre por diversas vezes nos sambas analisados – e em sua quarta semicolcheia³⁷⁶.

Bring Us The Bright

♩ = 100

Michael League

Por fim, em relação aos exemplos citados, onde todos procuram constatar de modo musicográfico a presença (ou não) da já apelidada “clave” do partido-alto, vamos então nos aproximar de uma de suas representações mais famosas, senão a mais famosa: *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Claro, a intenção não é classifica-la como partido-alto, mas chamar à atenção para a “clave” e seus paradigmas. Como notado pelas pesquisas sobre o samba

³⁷⁶ De fato é um tanto arriscado dizer que essa rítmica veio mesmo por “influência” do partido alto, mas as condições de troca e circulação de vídeos, músicas etc., que ocorrem desde meados do século XXI, além do próprio alcance que a música brasileira possui no exterior podem fornecer indícios dessa penetração de elementos do samba noutras vertentes, gêneros e estilos, inclusive fora do Brasil. O próprio compositor e arranjador se diz muito influenciado pela música brasileira. Mais em <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/ala-jovem-do-jazz-banda-fusion-snarky-puppy-renova-genero-17860188>, acesso em 01/06/2018.

carioca³⁷⁷, uma das principais características rítmicas presentes no samba urbano nas gravações comerciais a partir da década de 1930 é a presença daquilo que Sandroni (2012) chamou de “paradigma do Estácio” que, *grosso modo*, são padrões rítmicos recorrentes nessas gravações, todos derivados da fórmula notada anteriormente por Kubik e Mukuna. Em *Aquarelado Brasil*, tal frase característica não é notada, como em Mukuna, no tamborim ou noutros instrumentos, nem na melodia feita pela voz, como nas transcrições dos sambas gravados, notadamente por Francisco Alves, analisadas por Sandroni, mas no acompanhamento melódico, justamente aquele que prepara a melodia propriamente dita. A frase, porém, aparece de maneira singular, começando “na cabeça” do primeiro tempo, ou seja, de maneira diferente da encontrada aqui e alhures no repertório do samba, seja de partido-alto, seja de enredo, etc. Abaixo, sua transcrição:

Aquerela do Brasil

Ary Barroso

Ou, em escrita datilográfica:

(16) X . X . X . X . X . X . X

Levando em conta a que estrutura do ciclo explicada por Tiago de Oliveira Pinto³⁷⁸ (como comentado já neste trabalho) não possui fim ou começo, é possível perceber que estamos diante da mesma estrutura (ou ciclo rítmico) verificada nos sambas em questão. Porém, quando “ajustadas” às fórmulas ocidentais de compasso, como certamente o fez Radamés Gnatalli em seu arranjo para orquestra aqui transcrito, tanto os momentos que afirmam a métrica (téticos) quanto os contramétricos (ou antitéticos) da transcrição acima caem em pontos diferentes dos verificados nas transcrições dos sambas até aqui. Repare que, neste

³⁷⁷ Por exemplo, e principalmente em MUKUNA (2006) e SANDRONI (2012).

³⁷⁸ PINTO, 2004.

exemplo, os primeiro e segundo tempos (sendo o primeiro em tempo e contratempo, enquanto o segundo somente no tempo, ou “na cabeça”) são téticos, enquanto os momentos antitéticos ou sincopados se iniciam na última semicolcheia do segundo tempo, segunda e quartas semicolcheias do terceiro tempo, e com última articulação métrica, nos trompetes, no contratempo do quarto tempo. Desse modo é até possível especular se o ciclo rítmico do samba pós 1930, tendo como exemplo a famosa *Aquarela do Brasil*, ainda estava sendo assimilado por compositores e maestros (já que aqui quem nos dá uma variação paradigmática do ciclo é a orquestra, e não a melodia principal na voz do cantor) que não possuíam tanto contato ou vivência com um tipo de samba (o “de sambar”, do Estácio) que já apresentava versões do seu “novo” ciclo rítmico a esta altura dos acontecimentos (ou seja, 1939, ano da gravação de *Aquarela do Brasil*) em diversas gravações; ou, para citar algumas, como aquelas analisadas por Sandroni, e que podem ser até 10 anos mais novas do que esta. Vale dizer, mas uma vez, que nenhuma das transcrições feitas aqui estão preocupadas com alturas das vozes, mas somente com o registro rítmico e melódico, de modo que sirva ao menos como ponto de partida para aquilo que desejamos analisar e salientar. Principalmente, não se pretende perpetuar algum tipo de informação unicamente dependente desse suporte.

E já que mencionamos o samba de enredo, ainda que bem de passagem, em relação à presença ou não da linha rítmica orientadora do samba (em qualquer uma de suas formas encontradas no *Partido em 5 Vols I e II*, ou também nos exemplos de outros repertórios) durante a exposição de *Aquarela Do Brasil*, Yuri Prado (2014, p. 6) notou um padrão de frase característica em diversos sambas de enredo. Além do recorrente padrão rítmico verificado, o autor também nota as semelhanças melódicas entre eles, relacionando-os, como aqui, de forma paradigmática.



No caso, o autor se utiliza da forma tradicional da escrita em samba, ou seja, em compasso binário simples. Mas se em vez de binário pensarmos no compasso quaternário, a rítmica presente contém (em parte) o que verificamos no *Partido em 5*: métrico em relação ao segundo e terceiro tempos (em tempo e contratempo), além da última semicolcheia do terceiro

³⁷⁹ Reprodução da figura do exemplo 3 (Modelo de frase característica), na p. 6, do referido trabalho de Yuri Prado (2014).

tempo, segunda e quarta semicolcheias do quarto tempo. É exatamente o padrão que o pandeiro faz, por exemplo, no samba *Sinal Aberto*, de Casquinha. Com isso não desejamos e nem podemos provar nada, mas somente salientar esses padrões recorrentes em ambos os tipos de samba e apontar para questões que, devidamente aprofundadas e estudadas, podem eventualmente apontar para uma origem idiomática, ou seja, surge do próprio universo gramatical do samba. Por fim, e para não cairmos em uma armadilha metodológica em relação às diferentes fórmulas de compasso, o autor nota a recorrência de tal frase característica iniciada sempre no nono compasso: portanto, seu início corresponderia exatamente ao primeiro tempo de um compasso quaternário e, sendo assim, seria o quinto compasso em uma escrita quaternária.

Voltando ao partido-alto, há uma divisão rítmica utilizada por Casquinha – talvez o único que faça uso desta mais frequentemente – que é muito notada nos improvisos ou “segundas” fixas, baseada em tercinas. Por exemplo, em *Preta Aloirada*, desde o refrão, ou “primeira”, como no verso de “segunda”:

Preta Aloirada

Casquinha

♩ = 80

refrão

(C7) F C7 F D7 Gm

1 E la'é pre ta na 2 cor mas é loi ra 3 no ca 3 be lo quan do'e la en tra no

4 sam ba há qua se sem pre'a tro 5 pe lo'e la'é pre ta na cor e la'é pre ta na 6 cor mas é loi ra no ca

7 be lo quan do'e la en tra no 8 sam ba há qua se sem pre'a tro 9 pe lo

primeiro verso

(F) D7 Gm C7 F D7 Gm

10 Eu co nhe ci es sa 11 pre ta sam ban do par ti do al 12 to e la sam bou tan to

C7 F D7 Gm Am Dm
 13 tan to que'a té per deu um sa 14 pa to 'sta va com'u ma mi nis 15 sai a pa no'e ra só um pou
 D7 G7 C7 F
 16 qui nho mas sam ba va de'um tal 17 jei to que da va tu do cer tin' 18 'ho'é la'é pre ta na cor

Na segunda faixa composta e cantada por ele, *Dendeca De Brisa*, da mesma maneira ele escolhe essa divisão em diversos momentos. Há um momento, logo depois do refrão em que ele inicia uma frase em 11 sílabas poéticas, tal qual um Galope à Beira-Mar³⁸⁰, em que a divisão é iniciada com aquilo que Mario de Andrade chamou de “síncopa característica” na música brasileira, dentro do próprio tempo, dividida em semicolcheia, colcheia e semicolcheia, de modo que as palavras foram pronunciadas com as sílabas tônicas em harmonia com o ritmo da melodia, com exceção da palavra “nega”, o que não deixa de ser engenhoso e sugestivo: “Se **vou** pra mac**umba** **nega** me ex**comunga**”. Há um efeito muito interessante no verso seguinte, que como já observado, modifica a sonoridade das palavras pela mudança rítmica imposta pelo compositor: “se vou **pro samba** **ela** se **zanga**”. Abaixo, a transcrição.

Dendeca de brisa

♩ = 90 Casquinha

D^b E^bm A^b7
 1 Mi nha vi da tem si do'um in fer no nun ca mais pu de ves tir um ter
 D^b F^bdim E^bm A^b7 D^b
 3 no mi nha vi da tem si do'um in fer no nun ca mais pu de ves tir um ter
 F^bdim E^bm A^b7 D^b F^bdim E^bm
 5 no se vou pra ma cum ba ne ga m'ex co mun ga se vou pro sam ba'e la se zan ga pres te'a ten ção num de'

³⁸⁰ Modalidade de cantoria nordestina em que os versos são feitos em dez pés, ou dez linhas, de onze sílabas, com rimas dispostas na forma ABBA ACCD DC, sendo a rima D obrigatoriamente com o final (ou rima) “mar”.

ta lhe nun ca mais pu de dan çar no bai le vi ver as sim não é vi ver eu vou tra tar de mim e vo cê de vo
 cê vi ver as sim não é vi ver eu vou tra tar de mim e vo cê de vo

Em *Cabelo Danado* o compositor utiliza do mesmo recurso para melodizar seu pagode. Há outra hipótese sobre essa questão, no caso em relação aos versos, quase sempre heptassílabos, e que por isso são muito bem suportados ritmicamente (semicolcheia, colcheia, semicolcheia) em relação à pronúncia da frase criado por Casquinha no samba. Mas é fato que da figura da “síncopa característica” para uma divisão tercinada a “distância” é pouca, como uma nova acomodação da palavra em relação à sonoridade da frase pronunciada.

Cabelo danado

Casquinha

refrão

Ne ga vou te fá zer um a pe lo quer ser do na do meu lar
 cui de mais do seu ca be lo (ne gui nha meu bem) (Rá!)

primeiro verso

Ti ve'um tra ba lho da na do fui a'u ma fei ra'em Ca xi as com prei um pen te de fer ro pra
 ne ga fi quei ra di an te de'a le gri a ao ver o pen te'e la dis se per des te tem po meu
 bem meu ca be lo'é tão en ro la do que pa re ce com'a mo la do trem ne ga meu bem

A transcrição das melodias dos sambas - vale observar - foram feitas o mais próximo possível daquilo que identificamos como foram cantadas e pronunciadas. Parece que neste tipo de samba apresentado pelo *Partido em 5*, poucos (talvez com pouquíssimas exceções, como *Luz Da Inspiração*, *Vovó da Bahia* e, talvez, *Batuque Feiticeiro*) conservam uma melodia que pudesse ser interessantemente apresentada de modo instrumental, tal qual inúmeros sambas mais antigos e mesmo recentes, ou ainda como o jazz fez com as composições destinadas às peças de teatro da Broadway (que depois ficaram conhecidos como *standards*). É possível que isso confirme o caráter de improvisação ligado à maneira de se cantar, principalmente pela força que têm as letras, sua importância em relatar algo que é tão ou mais importante que tudo (claro, exceto o próprio ritmo do samba), tal qual ocorre nas modas de viola³⁸¹. Passemos, então, há algumas observações sobre o conteúdo das letras apresentadas pelos compositores.

Candeia inicia a série cantando *Lá vai Viola*, uma quase brincadeira, um aquecimento/abertura dos trabalhos que estão por vir. O detalhe mais importante em relação à letra deste samba já foi comentada anteriormente: o samba que tem mandinga, mas não é macumba. Partindo de um refrão emprestado do repertório de cantos da capoeira, Candeia não deixa o samba para não “bancar palhaço”, iniciando a reunião e convocando os colegas para o pagode. Já em *Luz da Inspiração* e *Batuque Feiticeiro*, Candeia dá um tratamento diferente, principalmente na primeira citada, na qual ele diz: “Nos braços da inspiração/ A vida transformei / De escravo pra rei / E o samba que criei tão divino ficou / Agora sei quem sou”, trecho que está no verso final, no qual Candeia parece descrever uma experiência inebriante provocada pelo samba, pelo som do samba, “acordes musicais invadirão meu ser / sem querer me elevam ao infinito da paz”, ao sentir-se “vazio para flutuar”, ele diz, firme: “eu já não sou quem sou”, pois como disse, pelo samba, “nos braços da inspiração a vida transformei: de escravo pra rei”. O sentido de pertencimento ao samba, da transformação que, por meio deste, deixou-o (mais) consciente de si, de seu valor, de sua alegria. Esse samba em especial causou certo espanto já à época em que foi lançado a ponto de não passar despercebido pelo pesquisador, escritor e então crítico musical do *Jornal do Brasil*, José Ramos Tinhorão, que

³⁸¹ Frequentemente confundida com “música caipira”, a moda de viola é um tipo de composição consagrada na música caipira onde o acompanhamento instrumental não é imprescindível e por vezes não existe, sendo que por diversas vezes as violas acompanham rítmica e melodicamente aquilo que está sendo cantado, tamanha importância da história cantada pela letra.

teceu as maiores e melhores críticas ao Lp, mas dizendo especialmente que *Luz Da Inspiração* é

um samba que pode ser incluído, desde já, entre as melhores coisas que já se produziu em toda a história desse gênero musical popular [...] uma melodia que Nelson Cavaquinho, Cartola, Chico Buarque de Holanda, Paulinho da Viola ou Elton Medeiros – para citar apenas alguns dos grandes – se sentiriam horados de ter composto³⁸².

Em *Batuque Feiticeiro*, música de despedida do *Vol II*, ele também faz nova homenagem ao samba e sua força aglutinadora, sua capacidade de coesão e de sentido popular³⁸³. “Quando ele chega a gente fica, gente pobre gente rica / Todos cantam, todos sambam sem parar / Se papai do céu quisesse / Ai que bom se eu pudesse / Viveria noite e dia a sambar”. Talvez seja a única fala que pleiteia a força do samba como aquela única capaz de unir a todos, e depois de exaltar suas qualidades e origem negras, mostra sua força política (ou faz um “reforço” político) em sua capacidade de ser ele, o ritmo afro-brasileiro, a “genuína” característica brasileira capaz de tamanha proeza. Aqui, longe do elogio à mestiçagem, a exaltação ocorre quase no sentido contrário, um lugar assumidamente negro e militante do samba: “não vamos negar nossas origens, mas nós somos brasileiros”, como disse em sua gravação de *Sou Mais O Samba*, no disco Lp *Quatro Grandes Do Samba*, ao lado de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Elton Medeiros, de 1977. Isso parece reforçar uma perspectiva “descortinadora” da ideia de mestiçagem; aqui se abre (ou afirma-se) a vontade de ser negro e brasileiro. Talvez com exceção dessas composições de Candeia, *Luz da Inspiração* (que o próprio Candeia chama de “samba de terreiro”), *Batuque Feiticeiro* e *Vovó Da Bahia*, de Hélio Nascimento, todas as outras tratam de episódios e crônicas ligadas às perspectivas dos autores em relação ao seu cotidiano e, é claro, ao samba. Mas, antes de seguirmos, falemos um pouco de *Vovó Da Bahia*. Nessa composição Hélio chega a deixar indícios em sua fala (e também poderíamos dizer de sua música!) de ser mais antigo que os outros. Como já dito, pela letra (“Grau dez pra você, Bahia [...] Grau dez pro melhor poeta / Que muito bem lhe cantou”) pressupomos que, de fato, Hélio homenageia dois outros grandes nomes do

³⁸² “Segurem o Candeia, por favor, porque assim já é demais”. TINHORÃO, J. R. Crítica do Lp Partido em 5 Vol II, publicada na edição do Jornal do Brasil, 16/09/1976, p. 41. Disponível em <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19750916&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em 07/06/2018.

³⁸³ Esse samba foi gravado por Alcione em seu disco de estreia, *A Voz Do Samba*, lançado no mesmo ano em que os Lps aqui tratados, 1975.

gênero samba³⁸⁴, Ary Barroso e Lamartine Babo, compositores de *Grau Dez*, sucesso do carnaval carioca de 1935, como já foi dito aqui. Em meio a homenagens ao povo, ao lugar etc., Hélio faz referência à capoeira e aos pregões dos “feirantes sem fim [...] Um dia de feira na Bahia / é dia de festa pra mim”. Muito interessante notar, nesse sentido, que não só o evento da feira pode ser pensado como comumente é, da venda de produtos à reunião de pessoas, ou até mesmo da presença de capoeiristas, além de uma eventual referência implícita da musicalidade que é divulgada justamente no “apregoar daqueles feirantes”.

Velha, por sua vez, um dos mais presentes às conversas registradas nos Lps, sempre chamado por Candeia, é dono das composições *Defeito De Mulher*, *Festa De Rato Não Sobra Queijo*, *Gato Escaldado Tem Medo De Água Fria* (em parceria com Zuzuca do Salgueiro), *Leão De Coleira* e o seu “papo”, em lugar de *Preto de Cara Lisa*. Em seu primeiro samba Velha faz brincadeira sobre aquilo que chama “defeito de mulher: mulher nasce sorrindo, cresce fingindo e morre mentindo”, mas fora aquilo que (também hoje, ou ainda muito mais) poderia ser uma brincadeira misógina, é cantada como uma “armadilha” que as mulheres fazem involuntariamente aos homens. “É falsa, seja feia ou seja bela / Leva o homem à perdição / E o bicho ainda morre de amores por ela”, além de afirmar que “A natureza é perfeita / Com seus caprichos divinais / O homem que vive com ela sofre / E o que vive sem ela sofre muito mais”. O assunto ainda é a mulher em *Leão De Coleira* que, segundo explica Velha,

Segura, aí, hein!?!... Olha, mas antes um lembrete, hein... vou explicar pra vocês que não sabe’ o que é “leão de coleira”... “leão de coleira” é aqueles home’ que é valente na rua e apanha da mulhé em casa... e eu tenho pra mim que... uma mulher em casa, na presença do marido, só pode gritar três coisas... “passa fora, cachorro”, “fica quieto, criança” e “socorro, vizinho, que meu marido qué me batê!”³⁸⁵

A própria “roda de samba” do *Partido em 5*, onde só há a presença de homens, além da “piada” feita por Velha em sua explicação sobre o tal “leão de coleira” dá sinais de que estamos num ambiente um tanto machista. O assunto parece ter importância, ao ponto de

³⁸⁴ Vale dizer que não só as épocas os separam dos compositores do Partido em 5 como tudo aquilo que a indústria do samba criava e, junto a isso, dava contornos estéticos e políticos ao gênero

³⁸⁵ Velha, antes de iniciar sua composição *Leão De Coleira*. Ver mais em Apêndice.

Lopes e Simas (2015) incluem um verbete sobre machismo em seu Dicionário da História Social do Samba. Vejamos o que dizem seus autores:

[...] No ambiente de origem do samba, as relações entre os gêneros reproduziram, quase sempre, comportamentos predominantes na sociedade patriarcal, notadamente o machismo. Sob outro aspecto, algumas observações levam a constatar a existência de um vasto repertório de sambas que traduzem esse fenômeno social; embora as letras, refletindo a época em que foram criadas, não expressem a opinião dos autores: muitas vezes são crônicas de fatos observados³⁸⁶.

Pois, de fato, basta lembrarmos de “se essa mulher fosse minha eu tirava do samba já, já / Dava uma surra nela que ela gritava ‘chega!’”³⁸⁷, ou “lá vem ela chorando / o que que ela quer? / Pancada, não é: já sei!”³⁸⁸, ou ainda “será que ela quer pancada? É só o que me falta dar: ela quer apanhar!”³⁸⁹, ou ainda “mulher que não ri não precisa dente”³⁹⁰, ou, pior, “isso não é direito: bater numa mulher que não é sua”³⁹¹ para chegarmos à conclusão de que o machismo estrutural é um problema por demais complexo e que se estende a muitos domínios sociais, não sendo exclusividade do samba.

Mas, voltando às composições de Velha, cremos necessário especular sobre seu samba “não encontrado” no Lp: *Preto De Cara Limpa*. Ao escutarmos o “papo” de Velha, é possível escutar (como já comentamos) os instrumentos ao fundo continuando o “begezinho”. Cavaquinhos centrando, tamborins “à lá” Marçal, etc. De repente é possível perceber, quase que ao mesmo tempo em que Velha diz: “Olha, essa faixa é pra mim, viu?!...”, que há algum tipo de supressão, como o fechamento de algum microfone destinado a captação de algum

³⁸⁶ LOPES, SIMAS, 2015, p. 179. Os autores ainda citam diversas composições, algumas sem data, mas todas anteriores aos sambas aqui apresentados, em que uma visão machista é que dá tom ao samba.

³⁸⁷ *Se Essa Mulher Fosse Minha*, de Geraldo Gomes e Haroldo Torres.

³⁸⁸ *Dinheiro Não Há*, do paulistano de nascimento Alvarenga da Portela e Benedito Lacerda (que compôs a segunda parte, posteriormente). Em 1931 o bloco Vai Como Pode desfilou ao som dessa sua composição. Há, ainda, uma piada machista sobre a letra, que já foi gravada por outros dizendo “pancada não é: já dei”.

³⁸⁹ *O Que É Que Eu Dou*, de Antônio Almeida e Dorival Caymmi

³⁹⁰ *Mulher, Toma Juízo*, de Paulo Vanzollini, certamente uma referência a outra composição de mesmo nome (*Mulher, Toma Juízo*), de Ataulpho Alves e Roberto Cunha, só que em tom maior.

³⁹¹ (Moreira da Silva e Ribeiro Cunha).

instrumento em especial ou mesmo do ambiente³⁹², há uma mudança sutil no “som geral” que conseguimos escutar. No decorrer da faixa, percebemos a chegada da cuíca, a ausência momentânea dos cavaquinhos (aproximadamente aos 9s decorridos) e sua volta (aproximadamente aos 16s) um semitom acima do que vinham tocando. Tudo isso enquanto Velha “curte com a rapaziada”. Decorridos, já, quase 43 anos dessas gravações, que não têm arranjadador, partitura e até mesmo algum músico que pudesse dizer algo sobre tantas curiosidades que cercam essa gravação, nos resta especular (claro, cuidadosamente!).

Nas gravações, Velha é o mais espirituoso do grupo, sempre que possível faz brincadeiras com o que dizem os outros e até mesmo em relação a algumas características físicas particularmente negras. Não só aqui, no *Vol II*, mas como em uma gravação de *Sou Mais O Samba*, de Candeia, em outra edição do *Partido em 5 (VolIII)*, na qual ele começa dizendo “vou mandar uma prosa pra você, meu irmãozinho... do cabelo grande... cabelo grande, não! Crioulo não tem cabelo, tem é rompe-fronha!³⁹³”. Velha diz isso antes de Casquinha cantar seu samba *Cabelo Danado* e durante o *Papo Do Velha*; é quem chama a si e aos colegas de “time de crioulo”; é quem diz que não acredita que “muito preto junto versa curto”³⁹⁴, como diz ele depois do samba *Chico Alegria*, de Anézio. Além disso, utiliza alguns provérbios populares às vezes pra compor toda a “primeira” do samba, como em *Gato Escaldado Tem Medo De Água Fria*, em parceria com Zuzuca do Salgueiro: “O cão mordido por cobra / até de cipó tem medo / Transformador é que aguenta descarga / São quatro paredes quem guarda segredo”, e, mais do que isso, inicia os versos de suas quadras de modo que as “segundas” se ajustam ao desfecho com mais sabedoria popular:

Ludibriaram minha boa-fé
 Armaram meu cerco e eu caí na arapuca
 Mas hoje em dia sou macaco velho
 Deste que não mete a mão na cumbuca

³⁹² Por exemplo, um microfone “geral”, que pega diversos instrumentos e cantores, e que pode ser utilizado como um elemento de profundidade, que pode captar reverberação ao ambiente, um recurso que pode ser utilizado para dar tratamento e acabamento ao produto sonoro nas mãos dos técnicos de gravação. A escolha do local para se gravar, principalmente quando se grava “ao vivo”, é muito relevante em relação à sonoridade que se pretende captar e ao modo como os sons ressoarão dentro do ambiente escolhido.

³⁹³ Velha faz a mesma piada durante seu “papo”. Ver em apêndice.

³⁹⁴ É muito difícil entender o que Velha diz, tanto quanto o sentido de tal piada. O percussionista que nos apresentou o *Partido em 5*, Bebê do Góes (Valdeci Francisco da Silva), sempre brincava nos palcos dizendo “muito preto junto, conversa curta”. Enfim, deixamos aberto para que quem tenha curiosidade e mais conhecimento do assunto a resolver essa questão!

Mano Candeia, amigo mais chegado
 Anda meio invocado (co'a) com a minha agonia
 Que existe um ditado que gato escaldado (hum!)
 Tem medo de água fria

Também em seu primeiro samba, *Festa De Rato Não Sobra Queijo*, em que ele começa dizendo que “palavra é coisa que o vento leva”, ou “quem vive de promessa é santo”, para acabar com “Diz um dito popular / que sucuri por esperar morreu de fome / Cobra que não anda não engole sapo / Urubu sem olfato não come”. Em *Leão de Coleira* ele inicia com algo que nos remete a algum ponto de umbanda: “Ao romper da madrugada / Na capela bate o sino”, para fechar com “Em casa que mulher manda / Até o galo canta fino”.

Casquinha tem momentos distintos, mas todos de certo modo parecem crônicas no meio do samba. De modo um tanto engraçado (ainda que tenha uma dose de machismo nos dias atuais), ele começa já explicando ao Velha que história é essa de *Preta Aloirada*, que “É essas crioula, Velha, que... que mete aquelas peruca e vai pra roda de samba c'aqueles negão e a gente... vai mexer com elas e tu já viu, né?”. Um dos refrãos mais divertidos do Lp, em *Preta Aloirada* Casquinha diz que “Ela é preta na cor / Mas é loira no cabelo / Quando ela entra no samba / Há quase sempre atropelo”. De modo mais ousado, Casquinha diz que deu um pente de ferro pra sua nega para que penteie seu “cabelo danado”. Esse samba merece, talvez, mais atenção principalmente pelas questões que se referem, inicialmente, ao “visual” da mulher negra. A letra de *Cabelo Danado* diz abertamente que o cabelo da nega é duro.

Nega do cabelo duro
 Do cabelo pixaim (Candeia: “Bonito, Velha!”)
 Tenho visto cabelo danado
 Mas também não é assim (Candeia, grave: “Duro, duro, duro!”)
 Se quiser ser dona do meu lar
 E não ser tratada de lelé-da-cuca
 Ou penteia com pente de ferro
 Ou então tem que andar de peruca

Porém, esclarece que o gosto e a razão do penteado do próprio cabelo é (pelo discurso indireto) de “sua” nega:

A nega ficou enfezada e me disse:
 “Eu não sou de trapalhada
 Nem quero ser comparada
 A uma tal ‘preta aloirada’

Peruca, tu sabes, meu bem
 Que é artificial
 Prefiro usar meu cabelo
 Sem tempero, bem ao natural (nega, meu bem...)"

O mais interessante parece ser a utilização de um tema extremamente em voga nas primeiras décadas do século XXI, desde as questões que envolvem as cotas raciais, emancipação feminina e notadamente sobre a mulher negra. Eventualmente até seria possível que alguém considerasse este samba como classificável dentre aqueles machistas, até mesmo pelos comentários dos outros à roda, como Candeia que reforça, ao fundo, sobre tal cabelo: “duro, duro, duro”. Ou pelo próprio Casquinha ao chamar (ou alertar? Ameaçar?) sua nega de “lelé-da-cuca” caso não penteie seu cabelo com o pente de ferro comprado numa “feira em Caxias”. Aqui entrou, também, uma referência local, notadamente em relação ao lugar de onde ele, Casquinha, comprou o tal pente – que justifica o “trabalho danado” que teve em razão da distância de Madureira, local onde nasceu e vive. Mais uma referência, ou “auto referência”, está na citação de seu outro samba, já comentado, o *Preta Aloirada* – preterido pela nega, pois em vez de peruca, prefere usar seu cabelo “sem tempero, bem ao natural”. Há também a briga com sua mulher, em *Dendeca De Brisa*, na qual diz que sua vida “tem sido um inferno” por que nunca mais pôde vestir um terno; que ela o excomunga se ele vai à macumba, ou se zanga se ele vai ao samba. Por fim, ele sai de “fininho”: “Viver assim não é viver / Eu vou tratar de mim e você de você”.

Mudando o mote, mas talvez não o tom, sempre contundente, Casquinha manda seu pagodinho *Sinal Aberto*. De novo, questões sobre o universo (negro) do samba vêm à tona. Numa breve descrição do ocorrido: logo antes de iniciar a letra do samba, Candeia chama Velha, que havia acabado de cantar *Gato Escaldado Tem Medo de Água Fria*, e pede a ele para chamar o Casquinha, “pra dizer aquele pagode que fala aí, nos cara, aê... na crítica...”. E, logo em seguida, Velha aproveita para dizer, ele também, o que acha da crítica; ou de um “tal” crítico.

O... ô... Candeia... Vai mexer um pouquinho com crítico, mas... pra nós, o crítico tá por fora, porque esse pagode armado na porta da tendinha, com essa autenticidade... esses crítico que existe por aí, um deles, pra mim não passa de... “Cuscuz de geladeira: branco, azedo e pequeno” ... mas o Casquinha vai dar o recado...

No exato momento em que Velha acaba de dizer das qualidades do tal crítico (e de quem, aliás, não conseguimos a menor informação, nem o nome, nem para que veículo trabalhava), é possível ouvir a voz de Casquinha, como quem pede a palavra, enquanto Velha termina dizendo que “...o Casquinha vai dar o recado”. Então, logo aí, eis que surge o compositor, e pelo tom de voz, aparentemente contrariado: “Vou dar o recado, mas é o seguinte, olha aí... o pagode eu fiz, ma’... cê vê lá o que cê vai arranjar comigo, aê, rapaz! Que negócio é esse?”. Então dá pra se ouvir a voz de Velha, mas a de Candeia se sobressai: “...malandro... não mexe com ninguém, não!”. A letra, por sua vez, critica um “mocinho bonito” e ambicioso, que só vai ao samba para “malhar” os “crioulos da escola de samba”, esquecendo que se não fossem eles, os crioulos, não haveria nem samba, nem “malhação”.

Pode dizer que meu samba é sambinha
 Pode me meter o malho
 Enquanto você diz que meu samba é sambinha
 Encontra matéria para seu trabalho (refrão)

Mocinho bonito que quer ser locutor
 Quer ser jornalista e até produtor
 Espera o crioulo do morro errar
 Pra ir pra coluna do jornal malhar (refrão)

Aponta um erro insignificante
 Ficando famoso e até importante
 Esquece de que “nego” é chefe de “família”
 Que tem cinco “fio”, “mulhé” e três “fia”
 Errei dessa feita pra você corrigir
 Juntar sua patota e ficar a sorrir
 Dizendo que o “negro” de fato é boçal
 Pra ele não tem singular nem plural (refrão)

Esquece que quando chegar fevereiro
 Pra você encher seu baú de dinheiro.
 Frequenta os ensaios com pinta de bamba
 No meio dos crioulos da escola de samba. (refrão)

Depois ficam metidos a intelectuais
 Se chegam a jurados de televisão
 Mas esquecem de que se não fossem os boçais
 Jurado aqui não era profissão (refrão)

Aqui parece não restar dúvidas de que ainda havia (e como ainda há³⁹⁵) questões de racismo anti-negro em relação ao samba (ou dentro do universo do samba) e que, por conseguinte, parece ter capacidade de expandir seu preconceito em relação ao próprio gênero samba. Resta-nos, também, pensar sobre a bronca de Casquinha em Velha. O samba abertamente fala mal do jovem jornalista-crítico, ambicioso, possivelmente branco³⁹⁶, que frequenta os ensaios da escola de samba somente nos meses ou semanas próximos ao carnaval, além de nomear o adjetivo pejorativo usado na crítica (“boçal”). Certo é que a época em que o samba foi feito e gravado, 1975, portanto durante a ditadura militar no Brasil, não era das mais propensas a disputas abertas, principalmente acusando algum jornalista que, por mais (des)conhecedor de samba que fosse, poderia ter lá seus contatos capazes de “reprender” algum compositor – morador do subúrbio, pobre e talvez preto³⁹⁷.

Pensando nessa letra de *Sinal Aberto*, e voltando ao aspecto “meramente” musical, no tocante a prosódia, seria possível ainda especular se a construção dos versos não seria feita “à moda do compositor”, livremente, porém, sua escolha em relação à pronúncia da letra **no** samba seria subordinada ao arcabouço rítmico, ao improviso “guiado” pela “clave” e por toda a polirritmia sugerida – pois a função desta também é ser sugestionadora – no samba. Esse detalhe vem à tona pelo samba de Casquinha ser, talvez, o mais fixo em sua forma: o refrão, ou primeira, é uma quadra feita em rimas alternadas, sendo que a única que segue a mesma forma é o último verso antes do refrão. Todas as outras quadras (sendo que há um momento em que duas delas estão juntas, sem serem intercaladas pelo refrão) são feitas em versos de 11 sílabas poéticas (novamente, tal qual ocorre nesse sentido a modalidade Galope à Beira-Mar da cantoria nordestina) e seguem o esquema de “versos em duque, estrofe de 4 versos, dois dísticos, em rimas emparelhadas”, como explicam João B. M. Vargens e André Conforte³⁹⁸.

³⁹⁵ Sem nos alongarmos demais, vale citar que no início do mês de Junho deste ano de 2018, um cantor de uma dupla sertaneja se pronunciou em um programa de TV aberta (Altas Horas, na Rede Globo) fazendo uma “piada” dizendo que “samba é coisa de bandido”. Algumas sambistas se pronunciaram imediatamente, como Leci Brandão e Alcione. Mais em < <https://www.revistaforum.com.br/samba-e-coisa-de-bandido-diz-sertanejo-cesar-menotti-em-piada-na-globo/>>. Acesso em 07/06/2018.

³⁹⁶ Trata-se de uma suposição, uma vez que está “no meio dos crioulos da escola de samba” e por dizer que “o negro, de fato, é boçal”. Mas depois da fala de Velha, sabemos que, além de branco, ainda é “azedo e pequeno”.

³⁹⁷ É sabido, também, que diversos jornais brasileiros, notadamente das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo foram colaboradores e apoiadores do regime durante a ditadura brasileira nos anos 1964 a 1985.

³⁹⁸ VARGENS, CONFORTE, 2011, p. 47-9.

Seguindo adiante, ainda há a pareceria de Casquinha com Dolino em *Coroa Avançada*, samba que fala de sua sogra, “boa cozinheira de forno e fogão” que, ao ouvir o samba, “esquece da obrigação”³⁹⁹, larga as panelas e cai na folia.

Joãozinho da Pecadora, que aparece somente no primeiro Lp, apresenta dois sambas, *Linha De Candomblé* e *Conversa Fiada*. No primeiro ele faz um partido-alto “solo”, digamos, com motes soltos repetidos pelo coro: “Devagar, iaiá, devagar que eu não sou baiano” e “segura, iaiá, segura, ioiô, salve a Bahia de São Salvador”, usando cada um deles para rimar com um verso – aparentemente improvisados na gravação – feito anteriormente, como, por exemplo:

“Vou-me embora pra Bahia
Só volto no fim do ano
Devagar, iaiá
Devagar que eu não sou baiano”

E também

“Na Baixa do Sapateiro
A baiana me falou
Segura, iaiá, segura, ioiô
Salve a Bahia de São Salvador”

Sendo que, dependendo de cada finalização, o coro repete a frase dita por ele. Nesse samba temos a impressão de que só tem a primeira “Umbanda não é Quimbanda / Candomblé só africano”, sendo que as outras dependeriam da atenção dos presentes à roda para a resposta correta; porém, é Joãozinho quem responde a si mesmo para depois ser acompanhado pelo coro. A “segunda fixa”, aparentemente, é sua explicação sobre “a língua do candomblé / Òkó eu digo que é homem / Mona se chama mulher”. Logo aí Joãozinho faz uma “brincadeira”, talvez “normalizada” no ambiente do samba e dos cultos e religiões afro-brasileiras, quando diz: “Homem da ‘falinha’ fina, chamam de ‘adéfador’⁴⁰⁰...”. Em seu segundo samba, *Conversa Fiada*, Joãozinho diz que “o negócio é amor, o resto é conversa fiada”, onde ele propõe à uma mulher (sarcasticamente) que se case com ele para “ficar bem arrumada / Tenho

³⁹⁹ Antes que Casquinha seja acusado de machismo, o que poderia ser natural aqui, a questão é o que diz a sogra ao final do samba: “Eu estou velha mas não estou cansada!”. E Casquinha finaliza, com alegria e humor: “A coroa é avançada!”.

⁴⁰⁰ Aqui é muito difícil compreender o que diz Joãozinho da Pecadora, mas pelo contexto, a impressão foi essa. Quem nos explicou um pouco da língua do candomblé foi Lãina Mòfuáné, bailarina e idealizadora, produtora e diretora do Balé Folclórico Dandarayó: Adé é o homossexual não trans, ou que não usa vestimentas femininas.

três milhões no banco / Trinta casas alugadas...”, para no fim exaltar a vida simples, pois “Amanhã a gente morre / Da terra não se leva nada”.

Anézio também traz seu ambiente cotidiano para os seus sambas, em *O Jacaré De Olho Grande*, no qual diz que sua mulher pediu-lhe para ir a uma festa mas não voltou pra casa ao amanhecer, e deduz que ela deve ter “abafado” no samba e algum “jacaré do olho grande” a levou. Também canta, em *Chico Alegria*, sobre “aquelas brigas lá no morro”, onde o Juca valentão, “malandro folgado” que “não gosta de trabalhar” e resolve arrumar confusão com o Chico Alegria. Depois de anunciar a confusão ele diz que

Quando a polícia chegou
Ninguém sabia de nada
Lá no morro a lei é dura
Todo mundo de boca fechada
Ninguém ouve nem vê
Mesmo que seja uma briga
Senão pode aparecer
Com a boca cheia de formigas

Além de dizer sobre Juca, que por ser encenqueiro “pode aparecer um dia ‘empacotado’”, ou seja, morto, o samba não tem nenhum tom humorístico de muitos sambas-de-breque, onde a temática da confusão é bastante explorada⁴⁰¹. Até mesmo as gírias como “empacotado” ou “com a boca cheia de formigas” são figuras bastante fortes e eventualmente pouco usuais em gravações destinadas a um grande público educado no (e consumidor do) samba ouvindo letras de Bide, Marçal e Noel Rosa, ou, já à época, de um Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro ou até mesmo Chico Buarque. Em *Minha Preta e Maria Tereza*, Anézio canta de maneira simples seu amor por sua musa, sendo o segundo samba o único em tonalidade menor, como já comentado.

Wilson Moreira, o “neguinho Alicate”⁴⁰², como o chamou Velha, ainda não era tão conhecido do público consumidor de Lps de samba. Nos Lps em questão ele é quem canta menos músicas de sua autoria, uma em cada volume. No primeiro temos *Roda De Partideiro*,

⁴⁰¹ Além do já referido *Na Subida Do Morro*, de Moreira da Silva e Ribeiro Cunha, poderíamos citar *Chang-Lang*, dos mesmos autores; *Pistom De Gafieira*, de Billy Blanco; *Olha O Padilha*, de Moreira da Silva, Bruno Gomes e Ferreira Gomes; *Averiguações*, de Wilson Batista, entre tantos outros.

⁴⁰² Apelido dado a Wilson Moreira por Xangô da Mangueira, ainda nos anos 1960, pelo seu forte aperto de mão. Ver entrevista concedida por ele em <<https://jornalggn.com.br/blog/implacavel/entrevista-%E2%80%93-wilson-moreira>>

de tom lírico, onde festeja o samba de partido-alto, que “é no asfalto ou bem lá no morro, com cavaquinho, um violão e o som de um pandeiro”; enquanto em *Sessão De Manjamento* o clima é diferente. O nome do samba pode até gerar controvérsias em relação ao seu significado, mas até pela fala de Candeia antes do início da faixa, em que ele chama Wilson Moreira pra cantar um pagode sobre “aquele cara que bate sujeira, aê, sujeira... aquele vacilão!”, e até pela letra, que inicia dizendo “Lá na sessão de manjamento está a cara dele...”, podemos especular algo. Sessão de manjamento, ao que tudo indica, refere-se a uma “sessão de identificação” (“manjar”) de alguém procurado pela “dona justa” (polícia), como diz o próprio samba. Porém, principalmente à época, durante a ditadura militar, tal situação costuma ser caracterizada pela violência física e psicológica dos interrogadores em relação aos interrogados, por vezes levados à força e torturados para realizarem uma delação⁴⁰³. Resta até a dúvida se o “elemento” que está com a cara exposta na tal sessão de manjamento é um “dedo-duro” (portanto, muito mal visto entre os seus) ou é alguém que, ao contrário, foi delatado e cujo “rosto está em todos os jornais”. Por fim, e voltando ao samba, é outro cuja letra possui expressões “pouco comuns” como “meteu as ideia adoidado”, certamente se referindo aos atos praticados que “hoje” o colocam como procurado pela justiça (aliás, justamente aqui se coloca a questão da contradição: é procurado por ser um militante contra a ditadura ou era um “dedo-duro” que “meteu os pés pelas mãos”?). De qualquer maneira, a letra retrata, como no samba *Chico Alegria*, de Anézio, um ambiente bastante específico ou, parafraseando o próprio “Alicate” em *Roda De Partideiro*⁴⁰⁴, menos “no asfalto” e mais “lá no morro”, uma narrativa sem a dose humorística (ou do tipo de humor já aceito à época) do repertório de sambas de breque de um Moreira da Silva ou dos sambas de partido-alto de um Bezerra da Silva (preconceituosamente batizados de “sambandido”). São casos contados, por exemplo, sem (a menor preocupação com) a poesia apaziguadora da violência, como em *Quando O Samba Acabou*, de Noel Rosa⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Em outros sambas a figura do alcagete é sempre mal referenciada, como uma pessoa que, para não ter inimizades entre as autoridades legais, delata pessoas. Sambas como *Defunto Cagete* (Adelzonilton Barbosa da Silva, Franco Teixeira e Ubirajara Lúcio), *Malandragem Dá Um Tempo* (Adelzonilton Barbosa, Popular P e Moacir Bombeiro) e *A Semente* (Valmir da Purificação/Roxinho/Tião Miranda), todas gravadas por Bezerra da Silva, citam direta ou indiretamente a figura do “dedo-duro”.

⁴⁰⁴ Diga-se, de Wilson Moreira e Dotô, parceiros neste samba.

⁴⁰⁵ A letra desse samba de Noel conta que dois homens se apaixonam pela mesma “cabrocha de alta linha”, Rosinha. Pela letra sabemos que um dos dois foi vencido nos improvisos durante uma batucada, e então parou de versejar. Este, triste por ter perdido “a doce amada”, aparece com “na ribanceira estirado com um punhal

Conclusão

“Sinhá da casa me dê permissão, sinhá da casa me dê permissão, mas só vim pra te ver, crioula... Meu pai cantava muito pra mim. E eu falava pra ele “eu não sou crioula!”... meu colégio, assim... era tão forte, sabe, essa coisa da cor da pele, né... que as pessoas faziam no colégio... que eu tinha muita vergonha de ser negra... e era uma vergonha misturada com medo, porque eu ia pro colégio sem saber o que ia acontecer, “o que será que vai acontecer hoje?”... tem coisas, quando a gente é criança... quando a gente cresce a gente vê: é tudo pequenininho, né? Mas certas dores, assim... elas continuam com o mesmo pulsar. Hoje em dia eu sinto o mesmo... não vou dizer que eu tenho medo dessas pessoas, né? Mas a tristeza é a mesma, quando eu lembro, assim... dos nomes que as pessoas me chamavam, da maneira como eles me tratavam. E eu, na minha cabeça de criança, com seis, sete anos de idade... eu entendi que era porque eu era preta. A palavra negra, pra mim, veio mais tarde, eu me entendia como preta... falei ‘caramba, eu sou preta... e essa cor... por que é tão importante pras pessoas? Porque elas me tratam mal pela cor da minha pele? Quando meu pai cantava essas músicas do Candeia, falando da raça negra, com toda graça, todo louvor que ela merece... primeiro eu achei “esse cara é um louco, né? Como é que ele fala essas coisas? De que universo ele está vindo?” Eu não conseguia entender. E talvez, assim, com 25 anos, quando eu o reencontrei, com minha cabeça no lugar, já tava na faculdade... que eu, que eu pude ver que... porque que o Candeia estava cantando aquelas coisas, sabe? Então esse repertório, pra mim, hoje em dia, é quase como uma assinatura da minha vida... e eu acho que esse homem, esse compositor que me colocou no samba, ele não só fez a minha vida artística, ele trouxe pra mim uma... uma vaidade, uma... um amor próprio que eu, criança, não enxergava em horizonte nenhum.”⁴⁰⁶

Pensamos que o longo relato acima, feito pela cantora Teresa Cristina, pode servir de ponto de partida para uma (e que nos parece das mais importantes) de algumas questões que tentamos discutir da melhor forma possível neste trabalho. Considerando a iniciativa de Candeia e os demais compositores de gravar esses discos com as qualidades descritas, parece não haver muitas dúvidas de que eles são parte de um todo indivisível, um manifesto na tentativa conter os avanços e vicissitudes de um outro projeto oficial, qual seja, de fazer do samba (carioca, diga-se) o símbolo máximo da cultura popular brasileira.

Por um lado, a prática dos sambistas foi desde muito cedo perseguida pela polícia – ainda que não fosse o “gênero samba”, mas uma atividade que, independente da classificação, era feita e associada majoritariamente às pessoas negras – e, também por esta razão,

no coração”. Chamamos à atenção aqui para a descrição dramatizada de um desafio (improvisos, versos) que corresponde em boa parte – exceto o suicídio, é claro! – a descrição de um partido-alto.

⁴⁰⁶ Depoimento de Teresa Cristina em programa *Samba na Gamboa*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W4j6Ac6GUFs&t=818s>>. Acesso em 15/11/2017.

comumente tratada pelo ponto de vista da resistência, o fato de ter sua *batucada* alçada à categoria de genuína representante da cultura popular nacional não deixaria de ser, para *essa* pessoas, ou seja, *os sambistas*, “um coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais”, como escreveu Vianna (1995, p. 34). Quer dizer, se os domínios de sua produção começam a extrapolar seus guetos e as próprias escolas de samba e começam a cair no gosto geral, apoiado por instâncias oficiais e mídia, por outro lado, a continuação da afirmação de Vianna, de que tal encontro se prestava à “tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira”, nos deixa igualmente pistas e indícios de um projeto excludente, ou de um projeto que definia os brasileiros em seus próprios termos, oficiais, mas não dos brasileiros, não dos sambistas. Mais que isso, era um projeto de “alguns” brasileiros para “outros” ou “todos os outros” brasileiros.

A questão que aqui nos parece mais clara é justamente o fato de que somente cerca de 40 anos depois de tal “coroamento”, ou seja, na década de 1970, é que tanto se fez sentir na *voz dos sambistas* - claro, graças a uma conjuntura histórica favorável – algumas das falhas não previstas nesse tal projeto. Como aponta, por exemplo, Eduardo Vicente (2009, p. 5-6), para a efetividade de tal “invenção” do samba enquanto música nacional, “considerada por Vianna como uma construção coletiva e não centralizada [...] seria preciso perguntar se não importava ao Estado filtrar, de alguma maneira, as características que o samba incorporava a essa identidade”.

O próprio relevo deste debate, qual seja, “o branqueamento do samba”, não foi o mote deste trabalho como, igualmente, tampouco foi explorado de modo satisfatório. Porém, parece-nos que a (mesma) questão acaba sendo trazida à baila, noutro momento, por razões diversas, mas principalmente porque aquilo que, como vimos, os próprios sambistas se queixavam: a presença de elementos estranhos ao samba, ou, como na fala de Tatinho – já citada neste trabalho – estranhos, “*pelo menos pra gente!*”. Claro, as consequências dessa observada “presença estranha”, que só pode ser notada e enunciada a partir “*da gente*”, ou seja, nas palavras e no ponto de vista dos sambistas, acaba por deixar expostas diferenças que eventualmente à época eram “inexistentes”, ou não valorizadas (para não dizer “invisibilizadas”). Dentre essas questões, por exemplo, poderíamos pensar se, por exemplo, as categorias “raciais” ou de classe responsáveis pela fixação do samba seriam as mesmas, ou poderiam ser consideradas as mesmas em diversos momentos da história brasileira. Esse parece ser outro ponto a se considerar, ou seja, boa parte dos questionamentos feitos sobre a participação de diversos e *diferentes* estratos sociais na fixação do samba são colocados de

modo um tanto estático. Quer dizer, os processos pelos quais um agrupamento social se reconhece ao longo de sua história são naturalmente dinâmicos (aqui, inclusive, poderíamos invocar a questão do costume, em contraposição ao da “invenção da tradição”, no tocante ao samba). Então, seria necessário levar em conta não só os esforços em prol da fixação do samba enquanto “música genuinamente brasileira”, mas se os responsáveis por tal fixação - fossem “negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos (sic), franceses, milionários”⁴⁰⁷, - poderiam ser descritos assim ou reivindicados pelos mesmos a partir dessas construções identitárias, um tanto invariáveis ou, para usar outro termo, “essencializadas”. Seriam essas categorias de reconhecimento tão estáveis em períodos históricos distintos? Seria possível dizer que “de muitas formas, as sociedades contemporâneas já aprenderam a lidar com o ‘elogio do diferente’”⁴⁰⁸? Esse é justamente o ponto básico do argumento de Stuart Hall (1990) em relação às identidades culturais na pós-modernidade⁴⁰⁹. Édison Carneiro, uma das fontes consultadas neste trabalho, era, pelo menos, negro, baiano e folclorista.

A crítica de Candeia vem muito nesse sentido, talvez acrescentando outra identidade às elencadas por Vianna e que, possivelmente, passa a fazer parte desse rol enquanto vai se misturando às outras: a de sambista⁴¹⁰. Identidade essa que, desde a efetiva disseminação “positiva” do samba (então, de certo modo “suturado” à identidade brasileira), parece ocupar um lugar socialmente valorizado ou desejado. Inclusive, o sentido de “sambista” que tentamos destacar aqui foi o de pessoas ligadas ao cotidiano das escolas de samba, claro, notadamente de sambistas ligados ao G.R.E.S. Portela, pela voz de Candeia e Isnard (1978). São muitas as críticas por parte dos autores que ajudam desvelar as tais vicissitudes às quais nos referimos, pois o samba, já “nacionalizado”, acabou por desfigurar práticas intrinsecamente ligadas ao cotidiano dessas agremiações, como por exemplo, a diminuição ou “extinção” do samba de terreiro, uma prática musical que teve em sua base processos totalmente inversos aos da “nacionalização” do gênero, já que necessitava invariavelmente da participação e aprovação de todos os envolvidos *diretamente* com sua divulgação. Afinal, os

⁴⁰⁷ VIANNA (1995, p. 151)

⁴⁰⁸ Ibid., p. 150.

⁴⁰⁹ Como diz o próprio título do livro de HALL. Ver em bibliografia.

⁴¹⁰ Claro, essa “identidade” não foi criada ou surgida nos anos 1970. Mas, nas falas de Candeia, é a partir de sua posição de *sambista* que ele tece suas críticas e põe em prática seus projetos, tanto dos seus discos como da nova escola G.R.A.N.E.S. Quilombo.

propósitos do estado brasileiro e da indústria fonográfica ao “extraírem” do samba as qualidades desejadas, conforme vimos anteriormente no questionamento de Vicente (2009), deu margem aos processos que Simas⁴¹¹ chama de “desafricanização” e “desmacumbização” do samba, para que, após sua destilação, sobrasse somente o que há (ou havia) de “brasileiro”.

O jornal "O Globo" publicou um editorial, no dia 06 de janeiro de 1954, sobre as religiosidades brasileiras originadas da redefinição na diáspora dos saberes africanos. O jornal afirmava explicitamente que as religiosidades africanas eram infecções difundidas por negros ignorantes e mentalmente desequilibrados. Cito um trecho: "É essa infecção que queremos apontar com alarme. É essa traição que queremos denunciar com veemência. É preciso que se diga e que se proclame que a macumba, de origem africana, por mais que apresente interesse pitoresco para os artistas, por mais que seja um assunto digno para o sociólogo, constitui manifestação de uma forma primitiva e atrasada da civilização e a sua exteriorização e desenvolvimento são fatos desalentadores e humilhantes para nossos foros de povo culto e civilizado. Tudo isso indica a necessidade de uma campanha educativa para a redução desses focos de ignorância e de desequilíbrio mental, com que se vêm conspurcando a pureza e a sublimidade do sentimento religioso."⁴¹²(aspas no original)

Na direção oposta, ou melhor, naquilo que diz respeito à música do samba, pensamos que algumas questões podem ser apontadas. De modo geral, se por um lado os compositores afirmam ser partido-alto aquilo que estão fazendo, por outro, suspeitamos que a influência que este teve e tem no mundo do samba acabou por emprestar sua designação a demais práticas, ou subgêneros do samba. Desde a problemática em se classificar o samba de partido-alto e o samba de terreiro, por exemplo, temos a impressão de que o partido acaba ou acabou servindo como uma categoria “guarda-chuva”, que pode dar conta dos significados e sentidos da composição. Vimos anteriormente, por exemplo, a questão levantada por Denise Barata (2012) de que talvez nem saibamos o que estamos ouvindo – que a autora utiliza especificamente em relação ao partido-alto -, mas do mesmo modo Stephen Bocskay (2017, p. 66) chamou a composição *Dia de Graça*, de Candeia, de partido-alto⁴¹³. Longe de querer fechar a questão, pelo contrário, temos a impressão de que essa categoria apresenta tamanha

⁴¹¹ SIMAS, Luiz A. **A PELEJA DE CLEMENTINA DE JESUS CONTRA O SAMBA DESMACUMBADO** (2016). Disponível em < <http://hisbrasileiras.blogspot.com/2016/05/a-peleja-de-clementina-de-jesus-contr.html>>. Acesso em 15/07/2017.

⁴¹² Por exemplo, por esses escritos trazidos por Simas, a questão sempre referida como “perseguição” aos sambistas também parece ser “suavizada” ao evitar fazer menção sobre o racismo.

⁴¹³ E que, se formos levar em conta todas as descrições consultadas, certamente ela não seria um partido!

força no mundo do samba (o dos *insiders*) que diversas composições, talvez pela ligação com seu compositor (ou pela força e representação do compositor no imaginário dos sambistas) pode perfeitamente levar a “alcunha” ou designação de partido-alto, ainda que não tenha sequer improvisos, nem mesmo “fixos”, em suas “segundas” – como é o caso de *Dia de Graça* (que, definitivamente, não possui as características enumeradas pelos autores consultados, nem aquelas que verificamos, em relação à modalidade partido-alto).

Também há algo a se dizer em relação aos tipos de samba, “o de sambar do Estácio”, que é tido como um divisor de águas, ou mais ainda, a fórmula “sedimentada” do samba desde meados da década de 1930. Uma visão evolucionista ou mesmo teleológica do gênero⁴¹⁴ pode eventualmente dizer – e costuma dizê-lo – de modo um tanto taxativo que esse samba foi “inventado” pelos compositores do Estácio (algo que nos parece um tanto difícil de se explicar, mas que tem, aparentemente, a função de “encerrar” o assunto), mas que, como propõe Kubik (1979, p. 49), como já dito neste trabalho, a fórmula que acaba por caracterizar tal tipo de samba poderia sim ter sido praticada por muito tempo em comunidades específicas⁴¹⁵ “à sombra” do grande público, só saltando à vista por uma conjuntura de fatores históricos que permitiram que esse tipo de samba pudesse ser cantado e praticado publicamente⁴¹⁶. Nesse caso, é interessante notar que as partituras feitas por Lucy M. Munk, em função da visita feita por Édison Carneiro à Portela (1969) em 1962, ou seja, aproximadamente 30 anos depois da divulgação de tais sambas, não apresentam características rítmicas verificadas nos sambas dos compositores do Estácio - justamente relacionadas ao ciclo notado por Kubik e Mukuna⁴¹⁷.

⁴¹⁴ Essa colocação se refere a muitos trabalhos que tratam o samba de modo isolado, construindo narrativas sem problematizar as diferentes tensões políticas e sociais historicamente detalhadas em sua conjuntura, nas quais o samba aparece unívoco, quase sempre tratado como somente um gênero de canção “brasileira”. Nesse sentido, ver, por exemplo, Fernandes (2014).

⁴¹⁵ Lembrando que os compositores do Estácio, como Bide, Marçal, Mano Rubem (irmão de Bide), Ismael Silva, Baiaco, Mano Elói, dentre outros, eram negros.

⁴¹⁶ Talvez valha dizer que o ritmo do *funk*, ou do *chamado funk carioca*, não foi “inventado por ninguém”, mas possui o arcabouço rítmico mesmo do, por exemplo, Maculelê ou do ritmo denominado Congo de Ouro, no Candomblé Angola.

⁴¹⁷ Do mesmo modo, seria necessário ponderar a familiaridade de Munk (de quem não achamos maiores referências, senão o crédito nos documentos de Carneiro), à época, em relação ao repertório. Não se trata, aqui, de colocar em dúvida o trabalho de Lucy M. Munk, mas reforçar algumas das questões que levantamos no subcapítulo 2.3, sobre as considerações metodológicas sobre a escrita musical e a pesquisa etnomusicológica em samba.

No mais, em relação às tais estruturas rítmicas percebidas nos sambas dos Lps, verificamos duas variações em relação aos ciclos percebidos por Kubik (1979) e Mukuna (2006), ambos na chamada “versão com sete ataques”, como disse Kubik, ou versão reduzida, como o chamou Pinto (2004) – já citadas neste trabalho. Apresentaram-se da seguinte forma, em relação às marcações do compasso quaternário:

(16) . X . . X . X . X . X . . X . X
(x)

E também

(16) . X . X . . X . X . X . . X . X

Sobre essa constatação, já mencionada nesta pesquisa, pensamos que poderia ser possível expandir um pouco nosso entendimento de uma estrutura rítmica - que nos parece constante nos sambas analisados, e que podem ter certa validade dentro do repertório de sambas de partido-alto⁴¹⁸ - dentro de uma concepção quaternária do ciclo nos utilizando da escrita musical ocidental. Ambas as fórmulas possuem certa peculiaridade em relação à afirmação métrica do compasso nos tempos 2 e 3, da mesma maneira que nos tempos 1 e 4 essa afirmação se inverte, com a presença de síncopas articuladas nas segundas e quartas semicolcheias nesses tempos.

⁴¹⁸ É importante citarmos que aqui não tratamos essa pesquisa como um trabalho, digamos, de etnomusicologia comparada, no qual seria necessária a análise de muitos e muitos exemplos a mais, além de eventuais ajustes metodológicos. A amostragem desse trabalho é mínima, e preocupada com os Lps *Partido em 5 Vols I e II*. Ainda assim, acreditamos ser válido deixar algumas hipóteses como essa em aberto, tanto para aprofundamentos ou até mesmo para sua refutação.

Finalmente, parece-nos que pelos questionamentos expostos pelas vozes dos sambistas e em relação às gravações dos Lps *Partido em 5 Vol I e II*, é possível notar os campos de tensão gerados pelo samba vão muito além da construção de “um gênero de música popular”, e que envolvem muito mais do que as concepções de “origem” ou pertencimento. E é aqui, aparentemente, onde a frase de Candeia, ao final de *Linha de Candomblé*, de Joãozinho da Pecadora, “é a nossa contribuição, com toda humildade, a música popular brasileira”, ganha maior significação e maior força política. Queremos dizer, assim, que diferentemente das abordagens meramente relacionadas ao gênero samba, que diminuem em muito suas bases de significação política e social, invisibilizando o próprio arcabouço cultural criado pelos praticantes do samba (ou membros de escolas de samba), acreditamos ter sido possível apontar, ainda que com uma amostragem bastante reduzida, para algumas das tantas nuances que envolvem o universo do samba, ou mais especificamente, o partido-alto, uma prática que perdura até os dias de hoje e que, eventualmente para sobreviver, chegou mesmo a emprestar seu nome ao samba.

Lávai viola - Cuíca

Cuíca 4/4

4

6

Lá vai viola - Reco-Reco

Reco-reco 4/4

4

Lávai viola - Abertura

$\text{♩} = 80$

Tamborim 4/4

Reco-Reco 4/4

Cuíca 4/4

Repique de anel 4/4

Surdo 4/4

Cavaquinho 4/4

anel

pele

This musical score consists of two systems, each containing guitar and cavatina parts. The first system is marked with a '4' at the beginning, and the second system is marked with a '6'. The guitar part in each system is written on a grand staff with five staves. The top three staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The cavatina part is written on a single staff with a treble clef and is labeled 'Cav.' to its left. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, while the cavatina part has a more melodic and rhythmic character.

8

Cav.

10

Cav.

The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 8 and the second system begins at measure 10. Each system contains five staves for a string ensemble and one staff for the Cavalry (Cav.) part. The string parts are written in a common time signature and feature complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with various articulations such as accents and slurs. The Cavalry part is written in a treble clef and consists of block chords, some of which are held for longer durations. The notation includes dynamic markings like 'v' (forte) and 'z' (zaccato).

01- Lá vai viola (Candeia)

Ouve-se somente a marcação do surdo (transcrição acima).

Candeia: “Fala, Dotô (inicia o toque do repique de anel, juntamente ao cavaquinho)... Quero ouvir, Marçal (ouve-se a cuíca)... Falou as corda’... falou, Luna (ouve-se o reco-reco)... É isso aí, gente: é um samba na intimidade. É uma roda de samba, um samba negro, um samba que brota lá do fundo do coração... Vou levar... meu recado”.

Velha: Quero ver, Candeia... Você só faz coisa bonita, manda aí que eu quero ouvir. (Ao fundo, ouve-se Candeia agradecendo, “brigado, ‘brigado”)

Letra:

Quem quiser pode ir
 Eu vou ficar aqui
 Dim dim dim, lá vai viola
 Do samba eu não vou-me embora
 (coro): Dim dim dim lá vai viola
 Do samba não vou-me embora

Segura o samba bate firme a zabumba
 Que este samba tem mandinga mas não é macumba
 Dimdim dimlá vai viola
 Do samba não vou-me embora
 (coro)

Deixar o samba é loucura que não faço
Indo embora com você vou bancar palhaço
Dim dim dim lá vai viola
Do samba não vou me embora
(coro)

Lá vai viola

Candeia

$\text{♩} = 80$

Quem qui ser po de ir eu vou fi car a qui dim dim dim lá vai vi o

4
la do sam ba não vou em bo ra dim dim dim lá vai vi o

6
la do sam ba não vou em bo ra se gu r'a gin ga ba te fir me a za

8
bum ba qu'es te sam ba tem man din ga mas não é ma cum ba dim dim dim lá vai vi

10
o la do sam ba não vou em bo ra dim dim dim lá vai vi o

12
la do sam ba não vou em bo ra dei xar o sam ba é lou cu ra que não

14
faç oin doem bo ra com vo cé vou ban car pa lha ço dim dim dim lá vai vi

16
o la do sam ba não vou em bo ra dim dim dim lá vai vi o

18
la do sam ba não vou em bo ra

02 - Defeito de mulher (Velha)

Candeia: Ô, Velha... dá o teu recado...

Velha: Ah, só se for agora... (ouve-se Candeia: “Quero ouvir!”) uma roda de samba é bacana quando é armada assim, no gogó... com esse time de crioulo, chega, cada um dá aquele recado bacana, né?

Candeia: Legal.

Velha: Vou mandar p’ a você “Defeito de mulher”, hein!? Mulher nasce sorrindo, cresce fingindo e morre mentindo...

Candeia: Então, tá’í... (incompreensível)

Velha (sobre Candeia, quase inaudível, que parece): Deixa correr p’ as bomba, não... Vocês vão ouvir...

Letra:

Não sei se é da natureza
 Ou se é obra do destino
 Que a mulher nasce sorrindo
 Cresce fingindo e morre mentindo
 (repete o coro, uma segunda vez e uma terceira, puxado por Velha)

Mulher carinhosa é falsa
 Seja feia ou seja bela
 Leva o homem à perdição
 E o bicho ainda morre de amores por ela
 (Refrão cantado duas vezes pelo coro)

A natureza é perfeita
 Com seus caprichos divinais
 O homem que vive com ela sofre
 E o que vive sem ela sofre muito mais
 (Refrão cantado duas vezes pelo coro)

Obs: a mesma estrutura é repetida, novamente.

Defeito de Mulher

Velha

♩ = 80

refrão

G Am D7 G

Não sei se é da na tu re za ou se'é o bra do des ti

E7 Am D7 G

no que'a mu lher nas ce sor rin do cres ce fin gin do'e mor re men tin do

Primeiro verso (G) G7M Am D7 G

Mu lher ca ri nho sa'é fal sa se ja fei a'ou se ja be

E7 Am D7 G

la le va'o ho mem'a per di ção e'o bi cho'ai da mor re de'a mo res por e la

segundo verso (G) E7 Am D7 G

a na tu re za'é per fei ta com seus ca pri chos di vi nais

G7M Am D7 G

o ho mem que vi ve sem e la so fr'e o quem vi ve sem e la so fre mui to mais

03 – Preta aloirada (Casquinha)

Velha: Viu? É isso aí!

Candeia: Legal, malandro! Gostei de ouvir... muito bom... Ô, Casquinha... vamo ouvir um pagode, aí... que a rapaziada me contou que tá com um negócio novo, aí...

Casquinha: Então vou dizer o... o “Preta aloirada”... Partido-alto... aproveitar a cooperação aí, do... da rapaziada e vou dizer meu... meu... pagodinho.

Velha: Vem cá, esse negócio de preta aloirada, preta loira... isso não é fantasma, não? Preta loira, pra mim, é pastel de carne-seca!

Casquinha: É essas crioula, Velha, que... que mete aquelas peruca e vai pra roda de samba c’aqueles negão e a gente...

Velha: É?

Casquinha: É, vai mexer com elas e tu já viu, né?

Velha: É, tô sabendo

Candeia: (incompreensível) ...e leva o pagode, olha o tom, hein!?

Velha: Aquelas criôla que parece até... bicho-cabeludo-marandová, né?

Casquinha: Tá... então, vou dizer!

Velha: Manda aí que eu quero ouvir!

Letra:

Ela é preta na cor
 Mas é loira no cabelo
 Quando ela entra no samba
 Há quase sempre atropelo (el’ é preta na cor)
 (coro repete o refrão)

Eu conheci essa preta
 Sambando partido alto
 Ela sambou tanto, tanto
 Que até perdeu um sapato
 Estava com uma minissaia
 Pano, era só um pouquinho
 Mas sambava de um tal jeito
 Que dava tudo certinho (el’ é preta na cor)
 (coro repete o refrão)

Esta pretinha aloirada

É de fato, um bom partido
Mas ela só vai ao samba
De braço com o marido
Mas o nego dela é valente
Valente como ele só
Quem mexer com a pretinha
Ele fecha o paletó (el' é preta na cor)
(coro repete o refrão)

O samba fica enfezado
Quando esta pretinha chega
O repentista diz versos
Elogiando a nega
Mas o valentão do seu marido
Fica num canto escondido
Quem sair fora do sério
Coitado está perdido (el' é preta na cor)
(coro repete o refrão)

Obs: enquanto o coro começa a repetição, grita Casquinha “É isso aí, gente!”

Preta Aloirada

Casquinha

♩ = 80 (C7) F C7 F D7 Gm

refrão

1 E la'é preta na cor mas é loi ra no ca be lo quan do'e la en tra no

4 sam ba há qua se sem pre'a tro pe lo' e la'é pre ta na cor mas é loi ra no ca

7 be lo quan do'e la en tra no sam ba há qua se sem pre'a tro pe lo

10 primeiro verso Eu co nhe ci es sa pre ta sam ban do par ti do al to e la sam bou tan to

13 tan to que'a té per deú um sa ba to 'sta va com'u ma mi nis sai a pa no'e ra só um pou

16 qui nho mas sam ba va de'um tal jei to que da va tu do cer tin' 'ho'é la'é pre ta na cor

03 – Minha Preta (Anézio)

Ao final da repetição do refrão pelo coro, começa

Candeia: Falô! Gostei, malandro... gostei! Ta'í, legal... Vamos ouvir o Anézio, com um pagode, também?!

Anézio: É, cumpadi Candeia, o negócio é que o Casquinha... apresentou uma preta aloirada, né... e eu vou também cantar um negócio que fala em preta, mas essa é minha preta...

Candeia: Quero ouvir, também...

(Alguém diz algo incompreensível, ao fundo)

Anézio: Ah, não... (Ouve-se Velha falando o nome de Alicate, risos...)

Letra:

Eu não troco a minha Preta
Pela preta de ninguém
Eu não troco a minha Preta
Pela preta de ninguém (Ouve-se Candeia, chamando o coro para repetir o refrão: “Vem gente!”)

Ela é tão fascinante
Ela é minha paixão
Ela é amada amante
Dona do meu coração
Ela tem um certo quê
Que eu acho que outra não tem
Eu não troco a minha Preta
Pela preta de ninguém
(Coro repete o refrão uma vez)

Quando eu estou pensativo
Pensativa ela fica também
E me pergunta: neguinho
o que é que você tem?
Eu digo que não tenho nada
Só penso na felicidade
que você me proporcionou
Quando eu estava na adversidade
Por isso eu não troco a minha Preta
Pela preta de ninguém
Eu não troco a minha preta
Pela preta de ninguém

Minha Preta

Anézio

♩ = 90
refrão

(G) Am D7 G Am

Eu não tro co'a mi nha pre ta pe la pre ta de nin guém eu não tro co'a mi nha pre

D7 G

ta pe la pre ta de nin guém

primeiro verso (G) E7 Am 3 D7 G G7M Am

E la é tão fas ci nan te e la é mi nha pai xão e la é a ma da'a man

D7 G Am 3 B7 Em

te do na do meu co ra ção e la tem um cer to "que" que eu a cho que ou tra não

E7 Am D7 G Am

tem eu não tro co'a mi nha pre ta pe la pre ta de nin guém eu não tro co'a mi nha pre

D7 G

ta pe la pre ta de nin guém

segundo verso (G) Am D7 3 G E7 Am 3

Quan do'eu es tou pen sa ti vo pen sa tí va'e la fí ca tam bém e me per gun ta: "ne

gui nho, o que é que vo cê tem?" eu di go não te nho na da só pen so na fe li ci

da de que vo cê me pro por ci o nou quan do'eu es ta va n'a "di" ver si

da de por is so'eu não tro co'a mi nha pre ta pe la pre ta de nin guém

eu não tro co'a mi nha pre ta pe la pre ta de nin guém

05 – Linha de Candomblé (Joãozinho da Pecadora)

Anézio: É isso, compadre... disse que não troco... agora o negócio vai ficar com meu compadre Joãozinho...

Joãozinho da Pecadora: Cuidado que vou fazer uma... um negócio, aê pra... amarrá tua preta, hein!?

(Vozes sobrepostas, ouve-se Candeia: Joãozinho da Pecadora!)

Joãozinho da Pecadora: ...Língua⁴¹⁹ do Candomblé, “atotô”, meu pai!

Velha: Eu até pensei que fosse Umbanda... é Candomblé, me'mo?

Joãozinho da Pecadora: É...!

⁴¹⁹ Ainda que o samba se tenha sido grafado como “Linha de Candomblé”, é certo que se ouve Joãozinho falar “Língua do Candomblé”

Letra:

Umbanda não é Quimbanda

Candomblé só africano

Umbanda não é Quimbanda

Candomblé só africano

Devagar, iá-íá

Devagar que eu não sou baiano (coro repete a partir de “Devagar, iá-íá...” e repete-se toda a estrutura apresentada)

Eu vou ensinar

A língua do candomblé

Òkó eu digo que é homem

Mona se chama mulher

Homem da “falinha fina”

Chamam de Abe-fator

Segura iá-íá

Segura iô-iô

Salve a Bahia de São Salvador (coro repete ao refrão “Segura iá-íá...”)

(Repetem-se os versos do início, com resposta do coro, e segue...)

Na Bahia tem obim, vatapá, tem urucum

Segura iá-íá

Segura iô-iô

Salve a Bahia de São Salvador (coro repete)

Na Baixa do Sapateiro

A baiana me falou

Segura iá-íá

Segura iô-iô

Salve a Bahia de São Salvador (coro repete)

Vou-me embora pra Bahia

Só volto no fim do ano

Devagar, iá-íá

Devagar que eu não sou baiano (coro repete)

Tem Gal Costa, tem Caymmi

E Veloso Caetano

Devagar, iá-íá

Devagar que eu não sou baiano (coro repete)

E, mas segura, iá-íá

Segura iô-iô

Salve a Bahia de São Salvador (coro segue repetindo o refrão)

Linha de Candomblé

Joãozinho da Pecadora

♩ = 90

(G) Am D7 G C G7

Um ban da não é quim ban da can dom blé só a fri ca no um ban da não é quim ban

C C/E E^bdim Dm G7

da can dom blé só a fri ca no de va gar iá iá de va gar qu'eu não sou bai a

C/E E^bdim Dm G7 1. C

no de va gar iá iá de va gar qu'eu não sou bai a no Um ban da não é quim ban

2. C Dm G7 C C/E E^bdim Dm

no Eu vou en sí nar a lín gua do can dom blé o có eu di go qu'é ho

G7 C C⁶ Dm G7

mem mo na se cha ma mu lher ho mem dan ça li nha fi na cha mam de a be fa tor

C (novo refrão) C⁶ Dm G7

se gu ra ia iá se gu ra io iô sal ve'a Ba hi a de são sal va

C C/E E^bdim Dm G⁷ C

dor se gu ra ia iá se gu ra io iô sal ve'a Ba hi a de são sal va dor

primeiro verso improvisado

C⁶ Dm G⁷ C C/E E^bdim Dm

na Ba hi a tem o bim va ta pá tem u ru cum se gu ra ia iá se gu ra io

G⁷ C

iô sal ve'a Ba hi a de São Sal va dor

verso improvisado sobre outro refrão

(C) Dm G⁷ C

tem Gal Cos ta tem Ca ym mi e Ve lo so Cae ta

(C⁶) Dm G⁷ C

no de va gar ia iá de va gar qu'eu não sou bai a no

Seguem-se as falas

Velha: Ma' viu, óh? Roda de samba é isso aí, cumpadi! Já pensou esse time de crioulo? Num terreiro?⁴²⁰

Candeia: Samba simples, samba informal... mais gostoso de ouvir... um samba legal, me'mo... um samba tu(?)... um samba puro, um samba sem deturpação, que ainda existe, que é a melhor forma, é a nossa contribuição, com toda humildade, a música popular brasileira.

Velha: Bacana mesmo!... Esse Partido em 5... não vai ser de brincadeira, hein?

Candeia: Olha o som! Marçal na cuíca não é fácil... Dotô... Gilberto...

Velha: Ô, Anézio... fala alguma coisa!

Candeia: Guaracy, no violão... o Osmar no cavaco...

⁴²⁰ Penso que "terreiro" pode se referir a quadra escola de samba, baseado na afirmação de Wilson Moreira, no programa Samba na Gamboa, aos 9 minutos e 27 segundos (Ver, em vídeos, Programa Samba na Gamboa).

(A conversa continua, vozes distantes e embaralhadas, quando ouve-se uma voz diferente)

? – Casquinha, aí... fala alguma coisa Casquinha...

Casquinha: Eu queria falar, mas eu aqui com meu tamborim, fica ruim pa... deixa eu aqui com meu tamborim...

? – O tamborim tá fazendo você ficar inibido, né!? Mas o Joãozinho vai dizer um pagode, aí...

(Ouvem-se vozes de Joãozinho e outros)

Velha: Mas o negócio é o seguinte... vamo seguindo nesse begezinho⁴²¹... só pra dançar um partido-alto... sem tirar o pé do chão...

Candeia: Tira o pé, malandro, quero ver!

(Vozes diversas)

Velha: Ó, tirar pé do chão... olha o corta-jaca... o amoladinho... (vozes diversas)... Vai, Alicate... isso é roda de samba, tem que dizer no pé...

(Ouve-se Candeia e Casquinha falando o nome de Anézio)

Casquinha: Tira o Anézio, tira o Anésio...

Velha: Anézio não sabe dançar!

Candeia: Ma o Anézio só samba ca' mão nas cadeira, malan!

Velha: Não, mas aqui é partido-alto!

Candeia: Num rebola, rapá... é no pé!... Fala, Dotô!

Velha: Gilberto, Marçal, todo mundo na (incompreensível), rapá?!⁴²² Olha aí, manda o Casquinha na roda...

Candeia: Ouve o cavaco do Osmar... Ouve o cavaco do Osmar!

(Sobe um pouco o volume do cavaco e em seguida um corte geral em *fade-out*).

06 – A volta⁴²³ (Candeia)

⁴²¹ Gíria para BG (*background*), termo utilizado, nesse sentido, em programas de rádio e tv, com significado de trilha ou fundo musical.

⁴²² Pelo que deduzi, todos à roda começam a sambar no estúdio.

⁴²³ O samba *A volta* (Candeia) inicia o lado B do Lp *Partido em 5 Vol I*. A impressão é de que foi feito em condições um pouco diferente das outras. Além de apontamentos musicais já descritos, não há conversas entre os compositores, há uma introdução do cavaco (transcrita acima) e, ao final, ninguém é chamado a continuar e o samba acaba. Após o corte da faixa há silêncio e se inicia a introdução feita pelo cavaquinho do samba *Festa*

Letra:

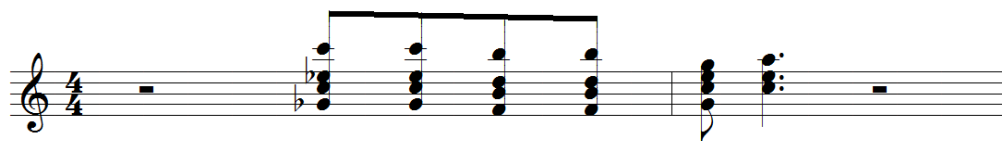
Quando eu pego a viola
Esqueço da vida
Mas não chora, não chora
É hora da partida
Trago o samba no sangue
E não posso ficar
Meu amor, não se zangue
Que amanhã eu vou voltar

Te trarei uma flor na canção
Pois o samba é minha oração
Quando o sol clarear
Eu não tardo a chegar
Pois o samba me leva
E me traz aos teus braços
Tão cheios de amor e de paz

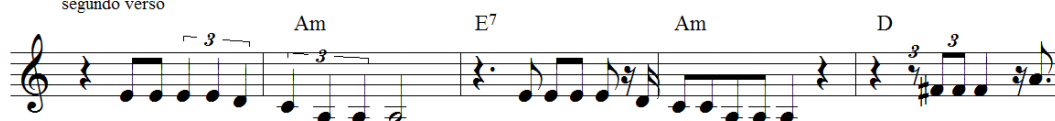
OBS: A letra é repetida na íntegra, intercalando entre as duas partes um trecho instrumental igual ao da primeira parte, com três compassos iguais e, ao chegar o quarto compasso, Dotô faz algumas frases no repique de anel. Isso se repete duas vezes antes de Candeia iniciar a segunda parte da letra novamente.

A Volta (cavaquinho)

Candeia



segundo verso



te tra rei u ma flor da can ção pois o sam ba é mi nha o ra ção quan d'o sol cla



re ar eu não tar do'a che gar pois o sam ba me le



va'e me traz aos seus bra ços tão chei os de'a mor e de paz

07 – Festa de rato não sobra queijo (Velha)

Letra:

Não aceito essas conversa, ô cara
 Quem espera tempo bom é sertanejo
 Não leve a mal me dê o meu agora,
 Em festa de rato não sobra queijo.
 Não leve a mal me dê o meu agora
 Em festa de rato não sobra queijo, 'diz...!' (Coro repete o refrão)

Não adianta conversar bonito
 Porque nós não chegamos a uma conclusão
 Palavra é coisa que o vento leva
 Eu chamo de conversa e quero o meu pra mão, 'todo mundo' (Coro repete o refrão)

Finda aqui nossas conversas
 Disfarçadamente me leva num canto

Me dê o meu pra mão que eu já vou-me embora
 Hoje quem vive de promessa é santo

Diz um dito popular
 Que sucuri por esperar morreu de fome
 Cobra que não anda não engole sapo
 Urubu sem olfato não come
 O meu agora é o que mais desejo
 Mais tarde eu não lhe vejo porque você some (Coro repete o refrão, Velha passa a pontuar algumas frases enquanto o coro responde “Festa de rato não sobra queijo”)
 Velha: O meu pra mão é o que mais desejo
 Coro: festa de rato não sobra queijo
 Velha: O meu agora, quem espera é sertanejo
 Coro: festa de rato não sobra queijo
 Velha: E, olha ali aquela nega quer me dar um beijo
 Coro: festa de rato não sobra queijo
 Velha: O meu pra mão é o que mais desejo
 Coro: festa de rato não sobra queijo...

Festa de rato não sobra queijo

Velha

♩ = 90

voz

cavaquinho

B \flat

C \sharp m

F \sharp 7

B \flat

Não a cei to'es sas con ver sa'o ca ra quem es pe ra tem po bom é ser ta'

ne jo não le ve'a mal me dê o meu a go ra em fes ta de ra to não so bra quei'

D^bdim Cm F⁷ B^b

jo não le ve'a mal me dê o meu a go ra em fes ta de ra to não so bra quei jo

D^bdim Cm F⁷ B^b

primeiro verso

Não a di an ta con ver sar bo ni to por que nós não che ga mos a'u ma con clu são

pa la vra'é coi sa que'o ven to le va eu cha mo de con ver sa'e que ro meu pra mão (tod'omundo)

segundo verso

Fin d'a qui nos sas con ver sas dis far ça da men te me le va num can

to me dê o meu pra mão por que já vou-m'em bo ra ho je quem vi ve de pro mes sa'é san to

terceiro verso

Diz um di to po pu lar que su cu ri por es pe rar mor reu de fo

me co bra que não an da não en go le sa (po) u ru bu sem ol fa to não co

me o meu a go ra é'o que mais de se jo mais tar de não lhe ve jo por que vo cê so(me) (hum!)

08 – Dendeca de brisa (Casquinha e Jorge Porém)

Letra:

Minha vida tem sido um inferno
Nunca mais pude vestir um terno
Minha vida tem sido um inferno
Nunca mais pude vestir um terno
Se vou pra macumba, nega me excomunga
Se vou pro samba ela se zanga
Preste atenção num detalhe
Nunca mais pude dançar no baile
Viver assim não é viver
Eu vou tratar de mim e você de você (coro repete)
Viver assim não é viver
Eu vou tratar de mim e você de você
Quando a Maria se zanga
É sururu no barraco
Muito valentão de fama
Perto dela fica fraco
Eu não morava na onda
Fiz um trato com a morena faceira, mas
Vou sair de fininho
Porque a dendeca não é brincadeira (Repete-se a estrutura inteira novamente)

Dendeca de brisa

Casquinha

1

Mi nha vi da tem si do'um in fer no nun ca mais pu de ves tir um ter

2

no mi nha vi da tem si do'um in fer no nun ca mais pu de ves tir um ter

3

no se vou pra ma cum ba ne ga m'ex co mun ga se vou pro sam ba'e la se zan ga pres te'a ten ção num de

4

ta lhe nun ca mais pu de dan çar no bai le vi ver as sim não é vi ver eu vou tra tar de mim e vo cê de vo

Segundo verso

13

cê Quan do'a Ma ri a se zan ga é su ru ru no bar ra (co)

14

15

mui to va len tão de fa ma per to de la fi ca fra

16

17

co eu não mo ra va na on da fiz um tra to com'a mo re

18

19

na fa cei ra mas vou sa ir de fi ni nho por que a den de ca não é brin ca dei ra

20

21

09 – Roda de partideiro (Wilson oreira/Dotô)

Letra:

Samba de Partido alto

É no asfalto ou bem lá no morro

Com cavaquinho, um violão e o som de um pandeiro

E a mulata sambando na ponta dos pés e requebrando

Reunindo os partideiros e daí um samba em tom brasileiro (repete-se a letra desde o início)

O compadre Malaquias com Seu Jeremias lá no morro

Toda noite se divertem cantando e sambando o Partido alto

E a Maria do Socorro Mulata bonita filha do Arquimedes

De noite vai se acabando levando a Vida cantando e sambando

Roda de partideiro

♩ = 90

Wilson Moreira/Dotô

verso principal

Sam ba de par ti do al to é no as fal to ou bem lá no mor ro com ca va qui
 nho'um vi o lão e o som de'um pan dei ro e a mu la ta sam
 ban do na pon ta dos pés e re que bran do re u nin d'os par ti dei
 ros e da í um sam ba em tom bra si lei ro

verso de "segunda"

O com pa dre Ma la qui as e'o seu Je re mi as lá no

mor ro to da noi te se di ver tem can tan do'e sam ban do par ti do al to e a Ma ri a do So
cor

cor ro mu la ta bo ni ta fi lha do'Ar qui me des de noi te vai se'a ca ban

do le van do'a vi da can tan do'e sam ban do é

10 – Conversa fiada (Joãozinho da Pecadora)

Letra:

O negócio é amor, o resto é conversa fiada
 O negócio é amor, o resto é conversa fiada
 Amanhã a gente morre, da terra não se leva nada
 E amanhã a gente morre, da terra não se leva nada, o negócio é amor (coro repete a letra)
 Se você casar comigo
 Vai ficar bem arrumada
 Tenho três milhões no banco
 Trinta casas alugadas
 Na fazenda do meu pai
 Tem cachoeira avançada
 Vais passar fim de semana
 Com sombra e água gelada
 A mansão tem trinta quartos
 Dezessete empregadas e amanhã
 A gente morre, da terra não se leva nada
 E amanhã a gente morre, da terra não se leva nada, o negócio é amor (coro repete o refrão e se repete a letra)

Conversa fiada

Joãozinho da Pecadora

♩ = 90 primeiro verso (refrão)

(B^b) Cm F7 B^b

O ne gó cio'é a mor o res to'é con ver sa fi a da o ne gó cio'é a

Cm F7 B^b D^bdim Cm F7 B^b

mor o res to'é con ver sa fi a da a ma nhã a gen te mor re da ter ra não se le va

B^bdim Cm F7 B^b

na da'e a ma nhã a gen te mor re da ter ra não se le va na d'o ne gó cio'é a mor

segundo verso

D^bdim Cm F7 B^b D^bdim

("S")e vo çê ca sar co mi go vai fi car bem ar ru ma da te nho três mi lhões no ban

Cm F7 B^b D^bdim Cm F7

co trin ta ca sas a lu ga das na fa zen da do meu pai tem ca cho ei ra'a van

B^b D^bdim Cm F7 B^b D^bdim Cm

ça da vais pas sar fim de se ma na com som bra'e á gua ge la da a man são tem trin ta quar

F7 B^b D^bdim Cm F7 B^b

tos de zes se te em pre ga da'e a ma nhã a gen te mor re da ter ra não se le va

Cm F7 B^b

na da'e a ma nhã a gen te mor re da ter ra não se le va na da'o ne gó cio'é a mor

11 – Maria Tereza (Anézio)

Letra:

Hoje não há mais tristeza
Dentro do meu coração
É que Maria Tereza
Voltou pro meu barracão
É que Maria Tereza
Voltou pro meu barracão (coro repete a letra)

Eu andava muito triste
Me faltava o seu carinho
Samba sem ela não existe
Emudece meu cavaquinho
Falei com Maria Alice
E também com a Conceição
Mas só Maria Tereza
É quem manda em meu coração
Mas só Maria Tereza
É quem manda em meu coração (volta ao início com o coro, repete-se duas vezes o refrão inicial.
Depois de repetido o samba voltam as falas de Candeia e outros)

Maria Tereza

Anézio

♩ = 100

(refrão) (choque de acordes entre Anézio e Osmar)

Ho je não há mais tris te za den tro do meu co ra ção é que Ma ri a Te re

za vol tou pr'o meu bar ra ção é que Ma ri a Te re za vol tou pro meu bar ra ção

primeiro verso (Cm) Ab7 G7 Cm

eu an da va mui to tris te me fal ta va'o seu ca ri nho sam ba sem e la não'e xis

te'e mu de ce meu ca va qui nho fa lei com Ma ri' A li ce e tam bém com'a Con cei

ção mas só Ma ri a Te re za'é quem man da'em meu co ra ção

padrão rítmico tocado pelo tamborim

Enquanto o cavaquinho toca a sequência final do samba Maria Tereza (dois tempos em Ab7, dois em G7 e um compasso inteiro para Cm), Candeia começa a falar:

Candeia: É isso aí, gente... aqui é um samba de partido-alto... falou!... Lindo...

Velha: Esse ritmo é bacana, não é, ô... compadre Candeia...!?

Candeia: Sem dúvida nenhuma!... É um samba negro no coração, como dizia o nosso poeta...

Velha: Isso mexe com a gente! Só que não é brasileiro é que não gosta disso... esse nosso sambão bem autêntico, p'a frente!...

Candeia: Fala Anézio, no cavaco!

Velha: Ó, Anézio... chega teu cavaco! (Longo tempo, começa o *fade out*, e ouve-se o Velha, novamente)... fala alguma coisa, Alicate⁴²⁴!

⁴²⁴ A voz não identificada ao fim da faixa "Linha de Candomblé" – agora podemos identifica-la – é de Alicate.

Alicate (Wilson Moreira) : É... tô aí! É, tô vendo, aí, um cavaquinho desse... oh... o Dotô, o Dotô é meu novo parceiro, sabia dessa? Ô... o cara incrementa, rapaz... ô, o cara, ali... (inaudível). Corte, fim do Lp.

Transcrições (Partido em 5 Vol II)

01 – História de Pescador (Candeia)

A impressão que temos ao ouvir o início do segundo Lp é de que a gravação começa com o samba já iniciado. Podemos ouvir cavaco, surdo, repique de anel (no caso, somente o som produzido pelo anel), cuíca e, logo após Candeia começar a falar, entra um pandeiro “cortando”, muito comum e quase indispensável, tocando ritmicamente aquilo que estou chamando de “clave de partido-alto”, usando sons de “tapa”, mais aberto, e couro (executado normalmente com o polegar), mais fechado. Este samba possui as características mais típicas descritas como partido-alto, com refrão curto repetido por todos à roda, intercalado com versos improvisados pelos demais. Candeia, após versar, costuma fazer comentários, sempre com humor.

Candeia: Olha aí, gente! Este é o som do Partido em 5, novamente. Um samba puro... um samba sem poluição... um samba que nasce do povo... de gente do povo... e que vai para o povo novamente... e por isto, Velha...!

Velha: Ê, Candeia, quero ouvir você, hein...!

Candeia: Eu vou... levar a minha história, “história de pescador”.

Velha: Isso é bonito, hein! Falou em mar, mexe com a minha sensibilidade...

Candeia: Deixa comigo!

Letra:

Remo rema no mar

Remo rema no mar , diz (coro repete o refrão)

Candeia: rema que rema por cima, cuidado menina pra não se afogar, ‘riba!

(coro repete o refrão, se canta quatro vezes a frase “remo, rema no mar”)

Candeia: No anzol botei baleia pra pegar um dragão-do-mar (é verdade, malandro?)

Obs: enquanto o coro repete o refrão, Candeia continua seus comentários: Hi, há!... você viu, cumpadi?

Candeia: Tem um bocado de seria querendo me acompanhar, diz! (o pagode tá bom, hein? Tá ficando bom...!)

Candeia: Joguei fora um tubarão que apanhei no meu puçá. (É mentira?)

Candeia: Invoquei e fui a nado de Minas pro Paraná (Só de cachorrinho... fui pelo oceano, malandro!)

Candeia: Já remei do Amazonas pra chegar em Paquetá (antes do próximo refrão, Candeia grita longamente algo que não consigo compreender e que, para ouvidos e orelhas exageradamente “ocidentais”, é algo bastante estranho. Ele repetirá ainda algumas vezes enquanto o coro canta o refrão)

Candeia: Cadê o mano Casquinha, me diga se sabe pescar. (primeiro convite a um dos colegas para improvisar um verso)

Casquinha: Boto a isca no anzol e jogo pro fundo do mar.

Candeia: Convido o compadre Velha pra pescar em alto mar, vem malandro!

Velha: Jogo minha grade com força e peço proteção, minha mãe Iemanjá. (Candeia diz algo que me soou “Ó, doce aba... ó, doce aba”)

Candeia: Dê a mão para o Anézio pra ele não se afogar, diz (Enquanto o coro repete, ele diz “vai dar pé, malandro? Vai dar pé?”, e se escuta a voz de Anézio responder “vai, sim”.)

Anézio: Sou nascido numa praia por isso eu não posso afogar. (Candeia: falô!)

Candeia: Quem quiser morder minha isca primeiro vai se vacinar, é malandro!?

(Ouve-se alguma voz dizendo “fala, Dotô!”, e ouvimos um verso)

Dotô: Mergulhei na praça Quinze fui sair em Paquetá (Candeia diz: “Falou, Dotô! Que beleza...” e, enquanto o coro repete o refrão, ouvimos Candeia dizer “O, Marçal, diga um verso”)

Marçal: Vou remando o meu barco, vou remando devagar)

Candeia: E o pagode tá gostoso, mas já vai se acabar, simbora, gente! (Coro repete o refrão)

História de pescador

Candeia

♩ = 80

refrão (Candeia)
(F) C7

Re mo re 2 ma no mar re mo re

refrão (coro)
F C7

3 ma no mar (diz!) re mo re 4 ma no mar re mo re

refrão (coro)
F C7

3 ma no mar (diz!) re mo re 4 ma no mar re mo re

verso improvisado (Candeia)
F C7

5 ma no mar re ma que re ma por ci 6 ma cui da do me ni na pra não se'a fo gar

segundo verso improvisado (Candeia)
(F) C F

7 No'an zol bo tei ba lei a p'ra pe gar um dra gão do mar ("é verdade, malandro?")

terceiro verso improvisado (Candeia)
(F) C7 F

10 Tem'um bo ca do de se 11 rei a que ren do me'a com pa 12 nhar

padrão rítmico do pandeiro de corte

13 14 15

padrão rítmico da cuíca

16 17 18

verso de improviso (Velha)
(F) C7 F

19 Jo go min'ha gra de com 20 for ça'e pe ço pro te ção mi nha mãe le man já 21

Obs: Segue-se o samba “Gato escaldado tem medo de água fria”, de Velha e Zuzuca do Salgueiro, e, ao final, começam as conversas que darão início a “Sinal Aberto”, de Casquinha.

02 – Gato escaldado tem medo de água fria (Velha e Zuzuca do Salgueiro)

Letra:

O cão mordido por cobra
Até de cipó tem medo
Transformador é que aguenta descarga
São quatro paredes quem guarda segredo, diz (coro repete o refrão)

Ludibriaram minha boa-fé
Armaram meu cerco e eu caí na arapuca
Mas hoje em dia sou macaco velho
Deste que não mete a mão na cumbuca (coro repete o refrão duas vezes)

Mano Candeia, amigo mais chegado
Anda meio invocado (co'a) com a minha agonia
Que existe um ditado que gato escaldado (hum!)
Tem medo de água fria (coro repete o refrão duas vezes e a mesma estrutura da letra é repetida)

Velha: É isso aê, viu!?

Candeia: Falou, gostei! Ô, Velha...?

Velha: Hã?

Candeia: Chama o Casquinha... pra dizer aquele pagode que fala aí, nos cara, aê... na crítica...

Velha: O... ô... Candeia... Vai mexer um pouquinho com crítico, mas... pra nós o crítico tá por fora, porque esse pagode armado na porta da tendinha, com essa autenticidade... esses crítico que existe por aí, um deles, pra mim não passa de... “Cuscuz de geladeira: branco, azedo e pequeno” (obs: nessa hora é possível ouvir a voz de Casquinha, como quem pede a palavra), mas o Casquinha vai dar o recado...

Casquinha: (pelo tom de voz, aparentemente contrariado) Vou dar o recado, mas é o seguinte, olha aí... o pagode eu fiz, ma'... cê vê lá o que cê vai arranjar comigo, aê, rapaz! Que negócio é esse? (Então dá pra se ouvir a voz de Velha, mas a de Candeia se sobressai: “...malandro... não mexe com ninguém, não!”)

03 – Sinal aberto (Casquinha)

Letra:

Pode dizer que meu samba é sambinha
Pode me meter o malho
Enquanto você diz que meu samba é sambinha

Encontra matéria para seu trabalho (coro repete o refrão)

Mocinho bonito que quer ser locutor
Quer ser jornalista e até produtor
Espera o crioulo do morro errar
Pra ir pra coluna do jornal malhar (coro repete o refrão duas vezes)

Aponta um erro insignificante
Ficando famoso e até importante
Esquece de que “nego” é chefe de “famía”
Que tem cinco “fio”, “mulhé” e três “fia”
Errei dessa feita pra você corrigir
Juntar sua patota e ficar a sorrir
Dizendo que o “negro” de fato é boçal
Pra ele não tem singular nem plural (coro repete o refrão duas vezes)

Esquece que quando chega fevereiro
Pra encher seu baú de dinheiro.
Frequenta os ensaios com pinta de bamba
No meio dos crioulos da escola de samba. (coro repete o refrão duas vezes)
Depois ficam metido a intelectuais
Se chegam a jurados de televisão
E esquecem de que se não fossem os boçais
Jurado aqui não era profissão (coro repete o refrão duas vezes)

Sinal aberto

♩ = 95 Casquinha

refrão (C) Dm G C

Po de di zer que meu sam ba'é sam bi nha po de me ter o ma

A⁷ D⁷ G C

lho en quan to vo cê diz que meu sam ba'é sam bi nha en con tra ma té ria pa ra'o seu tra ba lho

primeiro verso (C) Dm G

mo ci nho bo ni to quer ser lo cu tor quer ser jor na lis ta'e a té pro du tor

C A⁷ Dm G (C)

es pe ra'o cri ou lo no mor ro er rar pra ir pra co lu na do jor nal ma lhar

pandeiro de corte na entrada do primeiro verso

Obs: Alguém toca um apito, articulado ritmicamente com o samba, como se fosse um sinal, e continuam as conversas.

Candeia: Ôh... chama o Anézio, aê, p'a ele dar aquele recado pra gente... O, Anézio, chega pra cá...

Anézio: É, cumpadi...

Candeia: Canta aquele samba do jacaré...

Anézio: É, eu vou p... colocar um jacaré... no meio desses "cobra", né... mas é o jacaré do olho grande...

E volta a soar o apito, pontuando breve e ritmicamente com outros instrumentos.

04 – O Jacaré (Anézio)

Letra:

Amanheceu

Eu não sei o que aconteceu
 Ela não voltou
 Ela não voltou
 E o bobo fui eu
 Quem no seu amor acreditou, amanheceu (Anézio repete o refrão sozinho)

Ela pediu-me para ir ao baile
 De aniversário de um tal de Claudionor
 Meteu-se dentro de um vestido de baile
 E foi em outro baile com a Maria, a Dalva e a Leonor
 Vai ver que a mulata nesse baile abafou
 E o jacaré do olho grande a minha nega carregou
 Vai ver que a mulata nesse baile abafou
 E o jacaré do olho grande a minha nega carregou, amanheceu (Anézio repete o refrão sozinho e canta o samba novamente)

Anézio: Ô, compadre Candeia...

Candeia: Legal, malandro, gostei... Ô, Velha...

Velha: Alô, compadre!

Candeia: Eu agora vou convidar...

Velha: Tá legal...

Candeia:... O nosso amigo... um sambista... malandro, malandro, me'mo...

Velha: Eu sei quem é! Meu amigo Hélio!

Candeia: É isso, me'mo, rapaz...

Velha: (por cima de Candeia) Ô, Hélio, chega pra cá, mermão...

Candeia: Chega pra cá, Hélio... (Ouve-se a voz de Hélio, cumprimentando e falando com outros)

Casquinha: Eu também quero dar um aperto de mão no Hélio...

Hélio Nascimento (ao fundo): Continuo a ser Flamengo, aquele samba que cês gostam, né?!...

Obs: Segue o samba de Hélio Nascimento , “Continuo a ser Flamengo”.

05 – Continuo a ser Flamengo (Hélio Nascimento)

Letra:

Continuo a ser Flamengo
 Ser Flamengo é que dá pé
 No balanço da moçada
 pro Inferno quem quiser (coro repete o refrão com Hélio)

Se ganha o Flamengo
 Eu fico contente
 E compro foguetes
 Para festejar

Se perde o Flamengo
 Que que eu vou fazer?
 Não queimo a bandeira
 Não rasgo a carteira
 Porque se perder (repete-se a mesma estrutura desde o início, e o samba termina com a repetição do refrão por todos)

Velha: Gostei, gostei, Hélio... Agora vou trazer uma cobra criada, Ô, meu compadre Candeia, tá encolhido aí no canto, mermão...? Parece até o jacaré do olho grande do Anézio... (risos do Anézio)... esse jacaré mole!

Anézio: Éh, que nada!

Velha: Quero ouvir você, Candeia.

Anézio: Jacaré é perigoso, compadre!

Candeia: Então vou levar... um samba de terreiro, tá legal!?

Velha: Aproveita o embalo, aproveita o embalo...

Obs: Segue o samba *Luz da inspiração*, de Candeia.

06 – Luz da inspiração (Candeia)

Letra:

Sinto-me em delírio
 Luz da inspiração
 Acordes musicais
 Invadiram o meu ser, sem querer
 Me elevo ao infinito da paz
 Sinto-me vazio
 No ar a flutuar
 Eu já nem sei quem sou
 A mente se une a alma
 A calma reflete o amor

A mente se une a alma
A calma reflete o amor

Nos braços da inspiração
A vida transformei de escravo pra rei
E o samba que criei
Tão divino ficou
Agora sei quem sou
E o samba que criei
Tão divino ficou
Agora sei quem sou, mas agora eu sinto (repete-se o samba desde o início)

Obs: Tanto Velha quanto Casquinha fazem comentários enquanto Candeia canta. Velha diz: “Isso é bonito!”, e logo ao início da repetição Casquinha diz: “Eu me lembro da Portela antiga, Candeia!”, e depois: “Falou o Candeia, falou a Portela!”

Velha: (enfático) Gostei, gostei, gostei, Candeia!

Candeia: Agora vamos ouvir, então... o cumpadi Anézio, tá legal!?

Velha: Manda aí, Anézio!

Anézio: É a história do Chico Alegria, né... aquelas briga lá do morro... o Zé da birosca, né... Juca Valentão...

Velha: Manda esse... arroz com couve, aí, que eu quero ouvir (risadas de Anézio)

07 – Chico Alegria (Anézio)

Letra:

Lá na birosca do Zé
Teve nova confusão
Com o Chico Alegria
E o Juca Valentão (coro repete o refrão)

Juca, malandro folgado
Não gosta de trabalhar
Quando está invocado
Passa aos outros maltratar
O Chico ia passando
O Juca lhe provocou
Levou um rabo-de-arraia
Aí a briga começou (coro repete o refrão duas vezes)

Chico também não é mole
 Leva a vida a sorrir
 Dá um boi pra não entrar numa briga
 Uma boiada para não sair
 O Juca metido a valente
 Lá no morro está jurado
 Vai acabar de repente
 Um dia empacotado (coro repete o refrão duas vezes)

Quando a polícia chegou
 Ninguém sabia de nada
 Lá no morro a lei é dura
 Todo mundo de boca fechada
 Ninguém ouve nem vê
 Mesmo que seja uma briga
 Senão pode aparecer
 Com a boca cheia de formigas (coro repete o refrão quatro vezes)

Chico Alegria

♩ = 105

Anézio

refrão

Lá na bi ros ca do Zé hou ve no va con fu são
 com o Chi co A le gri a e o Ju ca Va len tão
 Ju ca ma lan dro fol ga do não gos ta de tra ba lhar quan do'es tá'in vo ca
 do pas sa'os ou tros mal tra tar o Chi co'i a pas san do o Ju ca lhe pro vo cou
 le vou um ra bo de'ar rai a a í a bri ga co me çou'

Candeia: Falou, gostei!... O som, o pagode tá legal, hein!? Olha o som cumé que tá!

Velha: E esse time de crioulo também não é mole, né, o Candeia...?

Candeia: Quarenta grau, malandro!

Velha: Apesar que dizem por aí... que muito preto junto fecha curto, mas eu não acredito, né, mermão?!

Casquinha: Velha, você... (inaudível, e encerra em *fade out*)

08 – Sessão de manjamento (Wilson Moreira)

Obs: O samba inicia o lado B do *Partido em 5 Vol II*, e de novo a roda se organiza em torno das falas de Candeia.

(Som de apito, e arriscaria dizer que está com Candeia)

Candeia: Cumé que é, rapaziada? Vamo' armá um partido alto?

Casquinha: Vamo' agora!

Candeia: Chamo Velha, aí...

Velha: Eu tô aí, mermão...

Candeia: O Anézio... (Começa a soar o surdo fazendo a marcação, iniciando com som aberto⁴²⁵)

Anézio: Também estou...

Candeia: Tá aí, também? Manda o Wilson Moreira chegar aqui p'a frente...

Wilson Moreira: Tô aí, gente. Fui levar um saco de carvão ali na Glória mas voltei, tô aí, já...

Candeia: Ô, Casquinha? Casquinha... traz o Hélio, também...

Casquinha: Ô, Hélio, Hélio, chega p'a cá... cantar um pagode, aí...

Hélio Nascimento: Estamos aí, estamos aí...

(Soa o apito novamente e ouvimos o cavaquinho entrando na roda, um pandeiro fazendo o corte⁴²⁶)

⁴²⁵ No caso da marcação do surdo, ouvindo-o fica claro que está fazendo um padrão binário, portanto passível de ser transcrito em 2x4, onde o som aberto indica o segundo tempo e o fechado, o primeiro.

⁴²⁶ Nome constantemente utilizado pelos percussionistas com os quais tenho contato e com quem já me apresentei para caracterizar o pandeiro de partido-alto, que não "conduz" ininterruptamente (em semicolcheias, por exemplo), mas executa um padrão

Candeia: Ô, Wilso' Moreira? Leva aquele pagode...

Wilson Moreira: (falando quase junto ao Candeia) Perfeitamente, mermão!

Candeia: ... daquele cara que bate sujeira, aí, que faz sujeira...

Wilson Moreira: Falou, pagode é comigo, me'mo!

Candeia: Aquele vacilão!

Wilson Moreira: Ô, é (risos), aquele vacilão... olha só cumé que é!

Surdo



padrão rítmico do cavaquinho

Cuidado com ele
Olha ele aí

Lá na sessão de manjamento está a cara dele
O tal rapaz é aquele cara que há uns anos atrás
Meteu as ideia adoidado
Hoje é procurado pela dona justa
Por isso eu digo tenham todo cuidado, coitado
(coro repete o refrão)

Eu me lembro quando conheci num terreiro de escola de samba
E lá nas gafieiras estava em todas
Era um bamba
Mas tal coisa envolveu a ideia do pobre rapaz
Hoje está figurando em tod'os jornais
E a dona justa o está procurando, coitado
(coro repete o refrão)

Obs: os instrumentos estão soando todos ao som de “Sessão de manjamento”, e continua Candeia.

Candeia: Ô, Hélio... ô, Hélio... depois você... canta aquele pagode legal!

09 – Vovó da Bahia (Hélio Nascimento)

Letra:

Deu dez pra você, Bahia
E pra quem lhe batizou
Deu dez pro melhor poeta
Que muito bem lhe cantou (repete o refrão sozinho)

Ô, ô, ô...

Tá tudo aí, vovó da Bahia mandou (vovó da Bahia, e coro repete)

Quanta beleza
Quanta bondade daquela gente de lá
A todo instante tenho em mente capoeiras
A pregoar naqueles feirantes sem fim
Um dia de feira na Bahia
É dia de festa pra mim

Ô, ô, ô...

Tá tudo aí, vovó da Bahia mandou (vovó da Bahia, e coro repete)

Vovó da Bahia

Hélio Nascimento

♩ = 90

Grau dez pra vo cê, Ba hi a e pra
 quem lhe ba ti zou Grau dez pro me lhor po e
 ta que mui to bem lhe can tou grau dez
 segunda parte
 Quan ta be le za quan ta sau da de da que la gen te de lá
 (...a) a to d'ins tan te te nh'em men tes ca po ei ras e'o'a pre go ar
 da que les fei ran tes sem fim

Candeia: Falou! Ô, Casquinha...

Casquinha: Oi!

Candeia: Canta aquele pagode...

Casquinha: É... é o “Coroa avançada”? Tá legal..

Candeia: É, aquele... “Coroa avançada”...

Casquinha: Ô, Anézio...

10 – Coroa avançada (Casquinha)

Letra:

Para fazer meu samba

Eu arranjei um cavaco afinado
 Arranjei um tamborim e uma cuíca boa
 Mandei vir três mulatas lá da terra da garoa

O samba começou, era de noitinha mas raiou o dia
 Até a minha sogra que estava na cozinha
 Largou as panelas e caiu na folia

A minha sogra é
 Boa cozinheira de forno e fogão
 Mas quando ouve um pagode
 Ela esquece a obrigação
 Vai logo entrando na roda de samba
 Dizendo 'Salve a rapaziada! Vocês estão enganados comigo
 Eu estou velha mas não estou cansada!' (breque, e Casquinha diz)
 A coroa é avançada
 (O samba começa novamente e segue até “Largou as panelas e caiu na folia”, repetido duas vezes)

Candeia: Legal! Ô, Casquinha, deixa o Velha chegar aqui p'a frente... pra cantar aquele pagode dele... o Velha...

Casquinha: Tá legal...

Velha: Ah, mas eu vou manda me'mo, mermão...

Casquinha: Chega pra cá, Velha...

Velha: Segura, aí, hein!?!... Olha, mas antes um lembrete, hein... vou explicar pra vocês que não sabe' o que é “leão de coleira”... “leão de coleira” é aqueles home' que évalente na rua e apanha da mulhé em casa... e eu tenho pra mim que... uma mulher em casa, na presença do marido, só pode gritar três coisas... “passa fora, cachorro”, “fica quieto, criança” e “socorro, vizinho, que meu marido qué me batê!”...

Candeia: Vai levá o pagode, malandro?

Velha: Vou levar...!

11 – Leão de coleira (Velha)

Letra:

Ao romper da madrugada na capela bate o sino
 Em casa que mulher manda, até o galo canta fino
 Em casa que mulher manda, até o galo canta fino (velha repete a última frase mais uma vez e chama o coro para cantar: “comigo!”)

Menino brinca com boneca
 Menina joga bola de chuteira e de calção
 O gato dorme lá no canto da cozinha
 E o rato faz cirandinha bem em cima do fogão (coro repete o refrão, e ouve-se Anézio cantando a terça acima)

O homem quando acorda
 Faz a cama, limpa o pó, arruma a casa e lava a roupa
 Enquanto ela vai na costureira
 Ainda cuida das crianças e a noite dorme de toca (coro repete o refrão)

Mulher se já nasce vaidosa
 É obra da natureza e ninguém pode negar
 Mas o homem tem que ter autonomia
 E resolver com harmonia os problemas de um lar (coro repete o refrão, com Anézio novamente acompanhando a melodia uma terça acima)

Velha: É isso aí, mermão!

Candeia: Falou, cumpadi... gostei! Agora chama o Casquinha aí p'a acabar! Cabelo danado...

Casquinha: “Cabelo danado”, vô leva, vô leva o “Cabelo danado”, o cabelo daquela crioula...

Velha: Peraí, se é crioula, mermão, vai me desculpar, não é cabelo é rompe-fronha...

Casquinha: É...

Velha: Vai precisar pente de ferro, junto?

Casquinha: Então vou levar!

Velha: Leva'í!

12 – Cabelo Danado (Casquinha)

Obs: Nesse samba Candeia e Velha, principalmente, fazem comentários sobre a letra enquanto Casquinha canta)

Letra:

Nega, vou te fazer um apelo
 Quer ser dona do meu lar
 Cuide mais do teu cabelo (grita Candeia: “Neginha, meu bem!”, Velha: “Rá!”, e coro repete o refrão duas vezes)

Tive um trabalho danado
 Fui a uma feira em Caxias

Comprei um pente de ferro pra nega
Fiquei radiante de alegria
Ao ver o pente ela disse:
“Perdeste tempo, meu bem
Meu cabelo é tão enrolado
Que parece com a mola do trem” (“nega, meu bem”, e coro repete o refrão duas vezes)

Nega do cabelo duro
Do cabelo pixaim (Candeia: “Bonito, Velha!”)
Tenho visto cabelo danado
Mas também não é assim (Candeia, grave: “Duro, duro, duro!”)
Se quiser ser dona do meu lar
E não ser tratada de lelé-da-cuca
Ou penteia com pente de ferro
Ou então tem que andar de peruca (“nega, meu bem”, Candeia: “Segura, segura...!”), e coro repete o refrão duas vezes)

A nega ficou enfezada e me disse:
“Eu não sou de trapalhada
Nem quero ser comparada
A uma tal preta aloirada
Peruca, tu sabes, meu bem
Que é artificial
Prefiro usar meu cabelo
Sem tempero, bem ao natural (“nega, meu bem”, e coro repete o refrão duas vezes; Candeia grita ao final do primeiro, “Ah, neguinha, meu bem”, e “Por favor, crioula!”)

Cabelo danado

Casquinha

♩ = 90 refrão B^b Cm

Ne ga vou te fa zer um a pe lo quer ser do na do meu lar

ne ga fi quei ra dí an te de'a le gri a ao ver o pen te'e la dis se per des te tem po meu

bem meu ca be lo'é tão en ro la do que pa re ce com'a mo la do trem ne ga meu bem

Casquinha: É isso aí...

Candeia: Falou, gostei, malandro... gostei... Taí, Velha...

Velha: É, mermão, vou manda, hein!?

Candeia: Manda outro pagode.

Velha: Vou mandar, hein... preto de cara l... (Há um corte em todos os arquivos que consultei ou que ouvi online, mas dá a impressão que a próxima palavra se inicia com a letra “L”. Procurando referências, achamos o samba Crioulo De Cara Limpa, de autoria de Velha, no disco em que divide composições com Gracia do Salgueiro, outro compositor que também está presente noutros discos “da série” lançados com o nome Partido em 5, porém lançados posteriormente aos discutidos aqui).

13 – Papo do Velha (Velha)

Obs: O título da faixa dá a medida exata do que se ouve. Velha somente diz, sem cantar, enquanto escutamos os instrumentos todos, agora mais baixos (com destaque para o tamborim e a cuíca, enquanto ele faz brincadeiras com as pessoas presentes. A impressão que tive, até mesmo pelo final da faixa anterior, que o “Preto de cara l...” foi cortado e Velha, talvez na ausência de outro samba que pudesse ser gravado naquele dia/sessão, achou uma saída

diferente. Procurando referências, há um samba de Velha chamado Crioulo de Cara Limpa, que está presente no disco Fusão do Samba, lançado em dupla com Gracia do Salgueiro).

Velha: Olha essa faixa é pra mim, viu? Vou cantar, não... vou curtir com a rapaziada!... O, Candeia, tu deixa de cascata, hein, mermão... cumé que cê diz que vai jogar fora um tubarão... que pescou... em alto-mar, num puçá... que tamanho é esse puçá, mermão? Deixa de cascata, mermão... Tá ficando mentiroso... depois que atingiu uma certa idade? Agora vou curtir com você, Casquinha... cê fica aí, falando que... o cabelo da tua nega é ruim, é pixaim... Você... cê tá com cascata porque... crioulo não tem cabelo, tem rompe-fronha... então é o rompe-fronha da tua nega que é ruim, viu, mermão?... E o Hélio, com essa história de... de... “sou flamengo”, ô, rapaz... não é nada disso... essa carinha de coruja batuqueira, rapá... agora tem que curtir com vocês todo’... e... o Joãozinho da Pecadora, hein? É, cochilou, o cachimbo do cara caiu, hein, mermão! Não apareceu até agora!... Vai ver, tá escondido lá naquela’ mata... na serra de Petrópolis... mas enfim, ele entra na outra! Cumé, Anézio? Vai tocá(?) teu cavaco, mermão? Essa batida de calango, mermão? Depois que cê morar lá pro estado do Rio... lá p’o lado de Olinda... cê perdeu a, ah, aquela, aquela palhetada que cê sabia, da palhetada tão bacana, mermão? Fica aí no, nessa calango brabo!? E o Osmar?... cê encolhidinho nesse canto aí, mermão? Eu não ouvi nem teu cavaco... Cumé, Gordinho? Então, e esse surdo aí, mermão?... Tá tocando esse surdo quadrado? E... e, Candeia, tu para de tocar esse pandeiro atravessado, hein? Tu não é japonês, mermão? Fica tocando esse pandeiro atravessado, aí, mermão?!... Olha... isso é curtição sadia, sacumé?... É que eu sou um cara... sou muito alegre e... gosto de tá, gosto de ficar assim... em ambiente alegre...

Obs: Nesse final já se percebe o volume de outro cavaco (possivelmente do Osmar) subindo um pouco e a própria voz do Velha, “por trás” (que parece uma fala gravada na pista sobre a qual ele gravou esse seu papo)

Velha: ...encolhidinho aí, mermão?

Candeia: Vou levar um batuque feiticeiro.

Casquinha: Falô, falô!

14 – Batuque feiticeiro (Candeia)

Letra:

Rodou na saia (coro: “rodou, rodou”)

Pisou na areia (coro: “pisou, pisou”)

Com seus olhinhos de azeviche a morena me enfeitiçou

A batucada (coro: “continuou”)

De madrugada (coro: “o galo cantou”)

E o sol brilhou e a morena em meus braços então descansou

O que será este batuque feiticeiro

Este e o samba com viola e com pandeiro (coro repete)

Quando ele chega a gente fica, gente pobre gente rica

Todos cantam, todos sambam sem parar

Se papai do céu quisesse

Ai que bom se eu pudesse

Viveria noite e dia a sambar (“rodou, rodou”, e começa o samba novamente, com a mesma estrutura, cantando o refrão novamente ao término do samba. Ao final, Candeia repete três vezes a última frase: “o sol brilhou e a morena nos meus braços então descansou”)

Candeia: Ô, Velha, ouve o som!

Velha: É isso, aí, mermão!

Candeia: Fala, Marçal!... Alô, Eliseu... meu respeito!... Luna... compadre Dotô não pode faltar!... O Osmar do cavaco... Gordinho na marcação do surdo não tá fácil malandro! O Anézio, também, fazendo o desenho no cavaco...

Velha: Ah, mermão... ô, Candeia... esse é o samba negro, né, mermão? O samba negro na intimidade... esse time de crioulo não é mole, mermão.

Candeia: Não é mole, não, gente! Isso é samba puro, samba sem poluição, um samba inocente, simples como uma criança!... Mas é um samba do povo... um samba que traz um ar do cume dos morros, entendeu?! Não é esse samba de ar condicionado, de apartamento... é um samba livre!

Velha: Ô, Candeia, ô, Candeia... eu queria ver o Anézio... fazer um floreadozinho aí, fica só nessa de calango, mermão?

Candeia: Só se ele fiz... (Velha fala em cima)

Velha: Fica nesse calango? Faz um floreadozinho, aí, mermão...

Candeia: Ma num vale rebolar!

Velha: É isso aí! (Ouve-se um solo, ou “floreado”)... Ô, Anézio, tá dançando *fresh cancan*, rapaz? Isso é partido alto, mermão! Na outra, tu dançou ca mão nas cadeiras, agora vem com *fresh cancan*, mermão?

Anézio: (distante) Consegue isso? Eu dançava de mão nas cadeira? E tocando cavaquinho? Não é possível, né...!?

Velha: Dotô, quero ouvir você, mermão! (um tambor se destaca)... È isso aí! Quêde a cuíca do Marçal, ô, Marçal? (ouve-se um “floreado” da cuíca)... e esses tamborins, aê... Ô, ôh, Luna e Eliseu? ... ‘cês‘tão dormindo, parece até o jacaré do olho grande do Anézio, mermão? (ouvem-se os tamborins)... Ô, Gordinho... quero ouvir você nesse surdo de marcação, aí, Gordinho... (ouve-se um “floreado” do surdo)... Osmar, Osmar do Cavaco... faz um centro comigo, aê... cumé, Osmar? (ouve-se um cavaco “centrando”, mais intensamente)... é,

mermão, isso é Partido em 5, hein?... (já se percebe o volume geral começando a baixar)... Esse grupo de crioulo não é mole! Cumé, neguinho Alicate? Não fala nada, mermão?

Alicate (Wilson Moreira): (bem ao fundo) uma roda de partido, mesmo... vou nem sambar(?), né, malandro... aí ... Casquinha, fica ali, rapaz, agora é tua vez (corte em *fade out*)... eu quero ver se cê ainda tá bom de dedo no pé...

Casquinha: Eu vou e lembrar do tempo... que tinha cachopa lá em Madureira... (inaudível).
Corte e fim do Lp.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTO, Paulina L.. **QUANDO O RIO ERA BLACK: SOUL MUSIC NO BRASIL DOS ANOS 70**. História: Questões & Debates, [S.l.], v. 63, n. 2, maio 2016. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/46702>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

AMARAL, Rita; DA SILVA, Vagner Gonçalves. **Foi conta para todo canto**: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Afro-Ásia, n. 34, 2017.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Versão eletrônica, com hipertextos e comentários de Cláudia Neiva de Matos. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acesso em 08 Fev. 2018.

ARAUJO, Samuel Mello. **Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. 1992. Tese de Doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign.

BARATA, Denise. **Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro**. EdUERJ, 2012.

BARROS, Vinícius de Camargo. **O uso do tamborim por Mestre Marçal**: legado e estudo interpretativo. Dissertação de mestrado (UNICAMP), 2015.

BHABHA, Homi. **O terceiro espaço**. (Entrevista conduzida por Jonathan Rutherford). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 24, p. 35-41 (1996).

BOCSKAY, Stephen. **Undesired Presences**: Samba, Improvisation, and Afro-politics in 1970s Brazil. Latin American Research Review, v. 52, n. 1, 2017.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **A chama não se apagou**: Candeia e a GRAN Quilombo–movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. 2005. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos estudos CEBRAP**, v. 2, n. 4, p. 27-32, 1984.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Tese de Doutorado. UFBA. 2006.

CCC (CENTRO CULTURAL CARTOLA), IPHAN/ DPI. Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba enredo. 2007.

CARNEIRO, Édison. **Carta do samba**. In: I Congresso Nacional do Samba. Confederação Brasileira das Escolas de Samba, Associação Brasileira das Escolas de Samba, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Conselho Nacional de Cultura e Ordem dos Músicos do Brasil. Rio de Janeiro. 1962.

_____. **Partido Alto, Portela. Revista Brasileira de Folclore.** Ano IX N. 24 – Maio/Agosto de 1969. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, (p. 219 – 23).

_____. **Samba de umbigada.** Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CUNHA, Ana Cláudia. **O Quilombo de Candeia:** um teto para todos os sambistas. Dissertação de Mestrado. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS. 2009.

ÉRNICA, Maurício. **Batucada de bamba, cadência do samba:** a formação de uma brasilidade crítica-conservadora. 1999.

DA CÂMARA CASCUDO, Luís. **Dicionário do folclore brasileiro.** Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, [1954], 7ª Edição, 1993.

DA SILVA, Salloma Salomão Jovino. **MEMÓRIAS SONORAS DA NOITE: VESTÍGIOS DE MUSICALIDADES AFRECANAS NO BRASIL NAS ICONOGRAFIAS DO SÉCULO XIX.** Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 24, 2002.

DE CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento.** Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2004.

_____. **The multiplicity of black identities in Brazilian popular music.** Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas. Depto de Antropología, 2000.

DE LIMA, Luiz Fernando Nascimento. **Simbologia e significação no samba:** uma leitura crítica da literatura. Per Musi–Revista Acadêmica de Música, UFMG, n 12, edição julho/dezembro. (2005).

DIAS, Paulo. **Africanidade e música brasileira.** Depoimento concedido por Paulo Dias para o Jornalista Jean-Yves de Neufville por ocasião de matéria publicada no Le Monde Diplomatique Brasil - Maio de 2009. Disponível em http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=258:africanidademusicabrasileira&catid=80:escritos&Itemid=89 Acesso em 15 de julho de 2016.

ÉRNICA, Maurício. **Batucada de bamba, cadência do samba:** a formação de uma brasilidade crítica-conservadora. 1999. Disponível em <

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000175566>> Acesso em 9 de outubro de 2015.

FERANANDES, Dmitri Cerboncini. **A negra essencialização do samba**. Luso-Brazilian Review 51.1 (2014): 132-156.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Edison Carneiro e o samba**: reflexões sobre folclore, ciências sociais e preservação cultural. Anuário Antropológico, n. I, p. 239-260, 2013.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda. EDUFBA, 2015.

_____. **Samba de Roda**: comemorando identidades afro-brasileiras através da performance musical (p. 1-21). 2013. Disponível em <
http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a173.pdf>. Acesso em 23/07/2018.

IKEDA, Alberto T. **Do lundu ao mangue beat**. *Revista História Viva* – edição especial temática, Nº 3 – ISSN 1808 – 6446. S. Paulo: Dueto, março de 2006 (p. 72-75)

_____. **Música, política e ideologia**: algumas considerações. *Anais V Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba (2001).

_____. **O ijexá no Brasil**: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, n. 111, p. 21-36, 2016.

_____. **O samba no carnaval pós-moderno**. *Jornal da Tarde*, 29/02/1992.

_____. **Escolas de samba ou de marcha**. *Suplemento Cultura, O Estado de São Paulo*. 24/02/1990.

_____. **No carnaval pós-moderno, negro não tem vez**. *Suplemento Cultura, O Estado de São Paulo*, 8 de Fevereiro de 1997 p. D8-D9, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Martins Fontes, 1987.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil**. A study of African cultural extensions overseas. Estudos de Antropologia Cultural. Junta de Investigações Científicas de Ultramar Lisboa, n. 10, p. 1-55, 1979.

LOPES, Nei. **Partido-alto: samba de bamba**. Pallas Editora, 2005.

_____; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. 1º Ed, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2015

LÜHNING, Angela. **Música: coração do candomblé**. Revista Usp, n. 7, p. 115-124, 1990.

MARTIN, Denis-Constant. The musical heritage slavery. **Tempo**, v. 15, n. 29, p. 15-41, 2010.

MERRIAM, Alan P., **The Anthropology of Music**, Northwestern University Press, 1964.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. Terceira Margem, 3º Edição, 2006.

_____. **Sobre a busca da verdade na etnomusicologia**. Revista USP, n. 77, p. 12-23, 2008.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Semiologia musical e pedagogia da análise**. OPUS, v. 2, p. 50-58, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato et al. **A moderna tradição brasileira**. Rio de Janeiro: Editora brasiliense, 2001

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos: uma história que deu samba**. Editora E-papers, 2003.

PINTO, Tiago de Oliveira. Resenha do livro *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil, a Study of African Cultural Extensions Overseas* de Gerhard Kubik, International Library of African Music, Vol 6, nº 4, p. 155-159, 1987.

_____. **Som e música. Questões de uma antropologia sonora**. Revista de Antropologia, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

_____. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira.** África. Revista do Centro de Estudos Africanos, 22-23, USP, São Paulo, 1999/2000/2004, p. 87-109, 2004.

PRADO, Yuri. **A frase característica do samba-enredo e o conceito de paradigma.** XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014

RIBEIRO, Hugo L. **Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?**, Disponível em <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao_importancia_futuro.pdf>. Acesso em: 08 Fev. 2018.

RODRIGUES, Ana Maria; RODRIGUES, Rodrigues Ribeiro. **Samba negro, espoliação branca.** Editora Hucitec, 1984.

SANTOS, Vanicleia Silva. **As bolsas de mandinga no espaço Atlântico: Século XVIII.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2008.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques.** Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Folclore, 1977.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas.** Editora Unesp, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Mauad Editora Ltda, 1998.

STASI, Carlos. **O instrumento do “Diabo”: música, imaginação e marginalidade.** Editora Unesp, 2011.

TATIT, Luiz. **Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX**, in: MATOS, Cláudia N., TRAVASSOS, Elizabeth; Medeiros, Fernanda T. (Orgs.) *Ao encontro da palavra cantada.* Rio de Janeiro, 7 letras, 2001, pp. 223-236.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** Editora 34, 1998.

VARGENS, João Baptista M.; MONTE, Carlos. **A Velha Guarda da Portela.** Manati Produções Editoriais, 2001.

_____. **Candeia, luz da inspiração.** Martins Fontes, 1987.

_____. **Casquinha da Portela.** Almádena, 1º Edição, RJ. 2016

_____; CONFORTE, André. **Martinho da Vila: Tradição e Renovação.** Almádena, 2011.

VICENTE, Eduardo. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira-1965-1999.** ArtCultura, v. 10, n. 16, p. 103-121, 2008.

_____. **Samba e nação: Música Popular e debate intelectual na década de 1940.** Revista Comunicart, v. 25, p. 39-56, 2009.

VILELA, Ivan. **Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira.** Revista USP, n. 111, p. 125-134, 2016.

_____. **Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia.** Música em Perspectiva, v. 7, n. 2, 2014.

JORNAIS E SÍTIOS NA INTERNET

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19750916&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<https://www.revistaforum.com.br/samba-e-coisa-de-bandido-diz-sertanejo-cesar-menotti-em-piada-na-globo/>

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19750916&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/575995-nao-foi-lula-que-se-desviou-foi-o-poder-que-o-mudou-diz-o-sociologo-jose-de-souza-martins>

<http://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/dados-artisticos>

<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/ala-jovem-do-jazz-banda-fusion-snarky-puppy-renova-genero-17860188>

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19750916&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<https://musicaesociedade.com.br/villa-lobos-em-dois-tempos-citacoes-de-elogio-e-escarnio>

<http://www.discobertas.com.br/>

<http://www.territoriomusica.com/entrevistas/?c=1153>

<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/selo-independente-recupera-discos-raros-de-elza-soares/n1237828851947.html>

<http://www.toque-musicall.com/?cat=195>

<http://dicionariompb.com.br/orquestra-tabajara>

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00731

REVISTAS

Guitar Player em Português, ano 2, nº 19, Trama Editorial, 1997

VÍDEOS

LIMA, Carlos Alberto Medeiros. Programa *Café Filosófico* (Instituto CPFL). **Raça e Racismo no Brasil Contemporâneo**, 2015. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/2015/08/19/raca-e-racismo-no-brasil-contemporaneo-com-carlos-medeiros-integra/>> Acesso em 10 de outubro de 2015.

Programa *Samba na Gamboa* **Homenagem ao Mestre Candeia** (com participações da cantora Teresa Cristina e Wilson Moreira), veiculado pela TV Cultura, 02 de Abril de 2017, domingo, às 11h. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W4j6Ac6GUFs>>

<https://www.youtube.com/watch?v=uY0NV4sUSNY> (Nelson Faria explicando a “levada” do partido-alto no violão)

https://www.facebook.com/monica.treptemoreira/videos/814578608658015/?hc_ref=ARSA75pgBN87FW5du5K0rFqE2RdGe8vUomiMjaEhddQ3GBVWZbFy1sGvCKsxakFajGg (Casquinha, em casa, cantando e batucando a linha rítmica reduzida, ou versão com sete ataques)

<https://www.youtube.com/watch?v=LyJRhghjf-w> (CCC; IPHAN. Documentário Matrizes do Samba. 2007)

<https://www.youtube.com/watch?v=bR9lmtIQMQ0> (Cultne Doc, Monarco – Baluartes do Samba. 1986)

<https://www.youtube.com/watch?v=NIVJTcOyXbI> (Documentário Eu Sou o Povo, de Bruno Bacellar, Luis Fernando Couto, Regina Rocha. 2008)

<https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk> (Mestre Nilo Sérgio, da Portela, explica origem de toques da bateria baseados no candomblé)

<https://www.youtube.com/watch?v=6IH3O2KkUJM> (Programa A Grande Noite, TV Tupi, 1971, com Isaac Karabtchevski e Tamba Trio)

https://www.youtube.com/watch?time_continue=21&v=5Bqf6Kj4Wfg (Aguéré de Odé/Oxóssi)

<https://www.youtube.com/watch?v=smt4oxNNTYs> (Especial Paulinho da Viola, TV Tupi)

http://tvcultura.com.br/videos/55496_ensaio-mestre-marcal-14-08-2016.html (Mestre Marçal em Programa Ensaio na TV Cultura)

<https://www.youtube.com/watch?v=H-I-ve-VISY> (Carlos Café e variações do pandeiro de partido-alto)

<https://www.youtube.com/watch?v=4vq-yXIW4E8> (Marçal, Luna e Elizeu com Raphael Rabelo)

<https://www.youtube.com/watch?v=RdxEgYliOZI> (Tiê, por Dona Ivone Lara)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZXJEMg5vT40&t=1565s> (Documentário Saravah)

<https://www.youtube.com/watch?v=1CrTdMdG5FY> (Documentário Partideiros)

<https://www.youtube.com/watch?v=5vsibbUW80w> (Corcovado, por Oscar Peterson Trio)

<https://www.youtube.com/watch?v=JvUCTiBIES4> (Clara Nunes e Dotô)

<https://www.youtube.com/watch?v=vu1Og0fyWOA> (Ando Sofrendo, por Velha Guarda da Portela)

< <https://musicaesociedade.com.br/villa-lobos-em-dois-tempos-citacoes-de-elogio-e-escarnio/> >