UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA (CMU)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

YURI PRADO BRANDÃO DE SOUZA

Estruturas musicais do samba-enredo

São Paulo

2018

YURI PRADO BRANDÃO DE SOUZA

Estruturas musicais do samba-enredo

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor (Direto) em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.

Versão corrigida

(Versão original disponível na Biblioteca da ECA-USP)

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)

Souza, Yuri Prado Brandão de
Estruturas musicais do samba-enredo / Yuri Prado Brandão
de Souza. -- São Paulo: Y. P. B. Souza, 2018.
348 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Marcos Branda Lacerda
Bibliografia

1. Escolas de samba 2. Samba-enredo 3. Análise musical
4. Oralidade 5. Indústria cultural I. Lacerda, Marcos
Branda II. Título.

CDD 21.ed. - 780

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. **Estruturas musicais do samba-enredo**. 2018. 348 f. Tese (Doutorado Direto em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

São Paulo, _____ de _____ de 2018

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Conceição, e ao meu irmão, Danilo, pelo apoio incondicional e por todo o afeto que me dedicaram em cada etapa de minha caminhada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, por ter me apontado tantos caminhos novos e me encorajado a trabalhar de maneira sempre entusiasmada.

Ao meu orientador na Iniciação Científica, Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa, por ter aberto os caminhos para a minha carreira acadêmica e acreditado em meu projeto desde o primeiro momento.

Aos Profs. Drs. Alberto Ikeda e Ivan Vilela, membros da banca de qualificação do mestrado, por terem confiado em meu trabalho e sugerido a conversão para o Doutorado Direto.

À Profa. Dra. Sandrine Loncke, por ter me acolhido tão calorosamente como seu aluno na Université Paris 8, e a cada um dos professores com quem tive orientações durante a realização do meu estágio de pesquisa no exterior: Simha Arom (Musée de l'Homme), Susanne Färniss (Musée de l'Homme), Marc Chemillier (École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS), Aurélie Helmlinger (Centre de Recherche en Ethnomusicologie – CREM) e Mikhail Malt (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – IRCAM).

À Marie, presente que a vida me deu no outro lado do oceano, por iluminar cada um dos meus dias...

Aos Profs. Drs. Martha Tupinambá Ulhôa, Samuel Araújo, Carlos Almada e Ricardo Azevedo pelos valiosos apontamentos.

À Rachel Valença e ao Vinicius Natal, por todos os nossos anos de amizade, por compartilharem comigo a paixão pelo samba e por sempre me acolherem em terras cariocas.

Ao Museu do Samba (Rio de Janeiro), representado por Nilcemar Nogueira e Álea Almeida, por ter permitido a minha pesquisa em seu rico acervo e por todo o trabalho em defesa do samba.

Aos compositores Martinho da Vila, Diego Nicolau, Dudu Botelho, Toninho Nascimento, Gustavo Clarão, Toninho Nascimento, Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues por terem compartilhado seus conhecimentos comigo e emprestado suas vozes a este trabalho.

À Juliana Valverde pela revisão do texto e por toda a nossa amizade.

À Lorenza Pozza e aos meus colegas de Ôctôctô (Cibele Palopoli, Luis Santiago, Felipe Roque, Edinaldo Santos, Miguel Antar, Márcio Modesto, Rubens de Oliveira) por todo o apoio nesses últimos anos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio financeiro (processos n. 2013/04207-9, 2014/27355-6 e 2016/14655-7), sem o qual a realização desta pesquisa não teria sido possível.

*O samba se torna samba quando você consegue,
em perfeita harmonia, colocar o corpo e a alma.*

Quando isso acontece, o samba foi feito.

(TUNINHO PROFESSOR, 2015).

RESUMO

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. **Estruturas musicais do samba-enredo**. 2018. 348 f. Tese (Doutorado Direto em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta pesquisa pretende demonstrar as principais transformações da música das escolas de samba do Rio de Janeiro através da transcrição, catalogação e análise de suas estruturas melódicas, harmônicas e formais mais recorrentes. Entre as estruturas analisadas estão as que considereirei como *características* do samba-enredo, as quais são compartilhadas por um grande número de compositores das mais diversas épocas e tendências estilísticas. A partir do seu estudo detalhado, passou-se a reflexões mais amplas relativas à presença do formulismo no processo de composição dos sambistas, o qual pode estar ligado tanto ao modelo oral de pensamento e comportamento ainda existente nas escolas de samba quanto ao fato de o samba-enredo estar inserido em uma lógica capitalista que abarca desde a indústria cultural da qual ele faz parte (gravação de discos, transmissão em rádio e TV) até o próprio modo de escolha das obras que são apresentadas no carnaval.

Palavras-chave: Escolas de samba. Samba-enredo. Análise Musical. Oralidade. Indústria Cultural.

ABSTRACT

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. **Estruturas musicais do samba-enredo**. 2018. 348 f. Tese (Doutorado Direto em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This research intends to demonstrate the main transformations of the music of the samba schools of Rio de Janeiro through the transcription, cataloging and analysis of its most recurrent melodic, harmonic and formal structures. The analyzed structures include those that I considered as *characteristics* of samba-enredo, which are used by a large number of composers from diverse epochs and stylistic tendencies. From their detailed study, I examine the presence of formularity in the composition process of the sambistas, which may be related both to the oral model of thinking and behavior that still exists in the samba schools and to the fact that samba-enredo is embedded in a capitalist logic that ranges from the cultural industry it takes part in (disc recording, radio and TV broadcasting) to the way of choosing the works that are presented in the carnival.

Keywords: Samba schools. Samba-enredo. Music Analysis. Orality. Culture Industry.

SUMÁRIO

“A TENTACÃO É DESCOBRIR” - INTRODUÇÃO	12
1 - “EM CADA ESTILO UMA EXPRESSÃO”: CONCEITOS PARA O ESTUDO ANALÍTICO DO SAMBA-ENREDO	16
1.1 ESTILO E GÊNERO	16
1.2 SINCRONIA E DIACRONIA	23
1.3 NÍVEIS NEUTRO, POIÉTICO E ESTÉSICO	32
2 - “E PASSO A PASSO NO COMPASSO O SAMBA CRESCER”: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DAS ESCOLAS DE SAMBA	37
2.1 ORIGENS	37
2.2 O PARADIGMA DO ESTÁCIO	39
2.3 O SAMBA-ENREDO	46
3 - “A ARTE DE VIVER É APRENDER NO DIA A DIA”: ORALIDADE E O COMPOSITOR	62
3.1 ORALIDADE	62
3.2 ENCULTURAÇÃO	65
3.3 O UNIVERSO DO COMPOSITOR	75
4 - “DIFERENTE E TÃO IGUAL”: SIMILARIDADE NO SAMBA-ENREDO	83
4.1 FÓRMULA	83
4.2 REPRESENTAÇÃO DE SIMILARIDADES	87
4.3 FÓRMULA HARMÔNICA CARACTERÍSTICA	108
4.4 FÓRMULAS MELÓDICAS	119
4.4.1 Região harmônica A	124
4.4.2 Região harmônica B	159
4.4.3 Região harmônica C	182
4.4.4 Região harmônica D	199
4.4.5 Articulação das fórmulas	212
4.5 CRIATIVIDADE E ORIGINALIDADE	216
5 - “DE LÁ PRA CÁ TUDO SE TRANSFORMOU”: NOVOS TEMPOS	224
5.1 MARTINHO DA VILA	224
5.2 O NOVO SAMBA-ENREDO	234
5.2.1 Marcha-enredo	251
5.2.2 Figuras de preenchimento	260
5.2.3 Refrões	264

5.2.4 Padrão formal.....	269
5.3 O FATOR ECONÔMICO	281
6 - “SAMBISTA MODERNO EU SOU, QUERO UM VERSO ORIGINAL”: A OBRA DE EDUARDO MEDRADO E KLEBER RODRIGUES.....	299
6.1 ETNOMUSICOLOGIA DO INDIVÍDUO	299
6.2 UM MOURO NO QUILOMBO.....	301
6.3 PRIMEIROS PASSOS	309
6.4 DÉCADA DE 2000.....	314
6.5 A OBRA E SEU TEMPO.....	325
“RELÍQUIAS DO TEMPO QUE O SENTIMENTO GUARDOU”: CONCLUSÃO	332
REFERÊNCIAS	336
Bibliografia	336
Videografia	346
Entrevistas.....	347

“A TENTAÇÃO É DESCOBRIR”¹ - INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de uma dedicação ao estudo da música das escolas de samba que em muito extrapola os anos de elaboração da pesquisa de doutorado.

Entre os anos de 2007 a 2009, ainda durante a graduação no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, desenvolvi a Iniciação Científica *Aspectos estilísticos e transformações do samba-enredo sob o ponto de vista melódico* (SOUZA, 2009), sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa. Naquela ocasião, tive a intenção de acrescentar ao largo campo investigativo do qual o universo das escolas de samba tem sido alvo² uma análise estritamente musical do samba-enredo, procurando apontar alguns de seus traços estruturais mais relevantes³.

Ainda naquela primeira pesquisa, obtive indícios da existência do que chamei de *estruturas características* do samba-enredo, assim chamadas por atravessarem fronteiras temporais e estilísticas - ou seja, por não se restringirem a uma determinada época ou estética - e por serem empregadas de maneira abundante pelos compositores que cultivam esse gênero. Foi justamente o estudo dessas estruturas a motivação para a realização da pesquisa de mestrado *Estruturas musicais do samba-enredo*, posteriormente convertida em Doutorado Direto⁴. Tenho dedicado, portanto, toda a minha carreira acadêmica ao estudo da música das escolas de samba, tema tão apaixonante quanto inesgotável.

Embora o título deste trabalho assinale claramente o seu cunho musicológico, a complexidade dos aspectos ligados ao universo das escolas de samba exigiu um alargamento do olhar direcionado ao meu objeto de estudo. Assim, da intenção inicial de realizar um trabalho estritamente analítico-descritivo das estruturas musicais do samba-enredo, passei a reflexões mais amplas sobre esse gênero de canção, amparado por uma ampla gama de trabalhos pertencentes aos mais diversos campos de estudo. Como se verá adiante, a música das escolas de samba se revelou um terreno fértil para a discussão de temas como padronização, criatividade, memória oral, processos de aprendizado, indústria cultural, entre outros.

¹ Verso de *É segredo!* (Julio Alves, Marcelo e Totonho), samba-enredo de 2010 da Unidos da Tijuca.

² Campo que inclui, somente citando os trabalhos mais notáveis, o ponto de vista histórico (CABRAL, 1996), antropológico (CAVALCANTI, 1995; GOLDWASSER, 1975) e linguístico (AUGRAS, 1998; VALENÇA, 1983).

³ A pesquisa obteve a premiação máxima no XVII Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (SIICUSP), sendo escolhida para representar a universidade no 3º IJUP (Investigação Jovem da Universidade do Porto - Portugal), realizado em fevereiro de 2010.

⁴ A banca de qualificação responsável pela conversão ao Doutorado Direto foi composta pelos Profs. Drs. Alberto Ikeda (UNESP), Ivan Vilela (USP) e Marcos Branda Lacerda (USP).

De qualquer forma, este trabalho reafirmará a todo momento a imprescindibilidade de uma imersão profunda no material sonoro para a realização de qualquer discussão a respeito de uma prática musical. Durante a confecção desta pesquisa, foram ouvidos *todos* os sambas das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro⁵ lançados entre 1968 (ano do primeiro disco oficial de sambas-enredo) a 2015, superando o número de seiscentas obras. O *corpus*, entretanto, não se restringe ao período mencionado: uma parte importante do trabalho é dedicada aos sambas das primeiras décadas de desfile, recuperados através de gravações esparsas de intérpretes vocais ou das próprias escolas; e, como se verá no capítulo dedicado aos sambas de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, mesmo sambas que não foram apresentados no carnaval foram levados em consideração. A decisão de trabalhar com um *corpus* extenso temporal e numericamente se revelou fundamental: graças a ela pudemos estabelecer uma visão panorâmica do samba-enredo através da qual foi possível demonstrar o surgimento de tendências no gênero, o seu progressivo desuso, e, o mais importante, a existência de estruturas que se mantêm constantes através do tempo⁶.

O panorama histórico aqui traçado não privilegia somente os grandes compositores. Ainda que seja inegável a importância de figuras como Silas de Oliveira e Martinho da Vila e o devido destaque às suas obras seja dado, defendo que o samba-enredo tal como o conhecemos hoje é fruto da contribuição de inúmeras vozes, que não devem de maneira nenhuma ser excluídas pela adoção de qualquer critério de valor. Assim, sambas de escolas de menor porte como Paraíso do Tuiuti, Lins Imperial e Unidos do Cabuçu, compostos geralmente por compositores menos conhecidos, possuem a mesma importância daqueles produzidos por escolas campeãs do carnaval como Mangueira, Portela ou Império Serrano.

Esse método de trabalho se identifica com o adotado por Rachel Valença em seu seminal *Palavras de purpurina* (VALENÇA, 1983), marco no estudo analítico da linguagem poética do samba-enredo⁷, no qual a autora se propõe a estudar as obras em pé de igualdade,

⁵ O Grupo Especial corresponde à primeira divisão das escolas de samba. Pelas regras atuais do concurso, a última colocada no Grupo Especial cede lugar à primeira colocada no desfile da Série A, a divisão imediatamente inferior à principal.

⁶ Nesse sentido, esta tese se diferencia enormemente de duas dissertações de mestrado que se dedicaram ao estudo musical do samba-enredo: na primeira delas (BOSCARINO JUNIOR, 2006), o autor optou por centrar suas análises somente em alguns sambas das escolas Estação Primeira de Mangueira e Acadêmicos do Salgueiro. Na outra (VIZEU, 2004), a autora se dedicou a estudar somente os sambas das escolas campeãs entre os anos de 1970 a 1985.

⁷ O primeiro estudo acadêmico dedicado ao gênero foi o artigo *A retórica do samba-enredo* (OSÓRIO et alli: 1970), realizado por estudantes de graduação do curso Letras da UFRJ no ano de 1970. A partir da análise de dezoito sambas produzidos entre 1963 a 1970, os autores fizeram um levantamento dos temas abordados, da frequência vocabular (substantivos, verbos, adjetivos, advérbios e interjeições mais comuns) e das figuras de estilo mais utilizadas pelos compositores de samba-enredo. Entretanto, foi necessário esperar a publicação de

sem julgamento estético, buscando entender a linguagem do compositor popular, “um ser alegórico ideal, que teria um pouco de Martinho da Vila, um pouco de David Correia, um pouco de Zuzuca [...], que tem a sua linguagem própria, cria o seu discurso, os seus clichês” (VALENÇA, 1983: 7). No presente trabalho, a mesma busca pelo “compositor ideal” é empreendida, dessa vez através da descrição dos padrões melódicos, harmônicos e formais mais utilizados pelos compositores de samba-enredo. Nesse sentido, ousou dizer que *Estruturas musicais do samba-enredo* é a contrapartida musical das reflexões de *Palavras de purpurina* sobre o plano poético.

O primeiro capítulo da tese é dedicado à revisão dos conceitos de *estilo* e *gênero*; *sincronia* e *diacronia*; e dos níveis *neutro*, *poiético* e *estésico*, de maneira a obtermos subsídios teóricos para a realização de uma análise musical do samba-enredo.

O segundo capítulo⁸ traça um panorama das principais transformações sofridas pela música das escolas de samba desde as primeiras décadas do século XX até o final da década de 1960. Assim, veremos a decisiva contribuição dessas agremiações para a formação do samba moderno; a constituição do samba-enredo como gênero; e as características estilísticas do chamado *samba-lençol*.

O terceiro capítulo defende a existência, nas escolas de samba, de um modo de pensamento fortemente baseado na oralidade. São focados, portanto, os processos de aprendizado dos saberes musicais e o modo de sociabilização dos compositores de samba-enredo até a década de 1970. Veremos que alguns dos traços descritos persistem nos dias de hoje enquanto outros acabaram praticamente por desaparecer.

O quarto capítulo trata da ideia de *fórmula* e das diferentes maneiras pelas quais os musicólogos e etnomusicólogos ao longo da história representaram graficamente similaridades melódicas encontradas entre diferentes peças de um repertório ou entre variantes de uma mesma peça. Demonstro ainda a existência de uma fórmula harmônica bastante recorrente no samba-enredo, à qual estão atreladas determinadas fórmulas melódicas. Essas últimas são estudadas de modo detalhado por meio da utilização de *paradigmas* nos quais os sambas são agrupados por similaridade. Pretende-se demonstrar, assim, tanto a existência de arquétipos melódicos bem definidos que servem como base para a composição

Palavras de Purpurina para que um estudo intensivo do samba-enredo pudesse ser realizado, dessa vez com um corpus consideravelmente maior, composto por cento e vinte sambas do período de 1972 a 1982.

⁸ Versão revisada e ampliada do primeiro capítulo de minha Iniciação Científica.

musical quanto as diferentes estratégias pelas quais os compositores de samba-enredo exercem seu fazer artístico em um território marcado por um alto grau de formulismo. Há ainda espaço, no fim do capítulo, para a discussão de questões ligadas à natureza da criatividade e ao grau de valorização da originalidade no samba-enredo.

O quinto capítulo é dedicado ao período moderno das escolas de samba, cujo marco inicial é o ano de 1968, quando foi gravado o primeiro disco oficial de sambas-enredo⁹. Assim, são abordadas as transformações musicais promovidas por Martinho da Vila; a entrada do samba-enredo em uma lógica de consumo massificado; os padrões musicais mais comuns da chamada Era Sambódromo (pós-1984); e questões relativas ao aspecto financeiro das escolas de samba, as quais alteraram profundamente o modo de sociabilização descrito no terceiro capítulo.

Por fim, tendo como base a chamada etnomusicologia do indivíduo, o sexto capítulo¹⁰ foca os sambas de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, parceria que há mais de vinte anos tem proposto novos caminhos estéticos para o samba-enredo.

Um último aspecto importante a ser destacado é o fato de este ser trabalho ser composto por uma multiplicidade de vozes, englobando não somente a do pesquisador mas também a de dezenas de sambistas. A todo momento as reflexões e análises musicais são complementadas por depoimentos tomados em trabalho de campo pelo autor ou transcritos da série *Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, promovida pelo Museu do Samba¹¹. Podemos obter, assim, informações acerca da formação musical dos personagens que vivenciam o universo das escolas de samba; de que maneira o contexto em que estão inseridos (questões políticas dentro da escola, aspectos econômicos, etc.) interfere na sua produção artística; o conhecimento de termos analítico-musicais característicos do samba-enredo, reveladores de uma elaboração teórica do material musical feita pelos próprios praticantes; e, acima de tudo, o acesso a episódios tocantes da vida de personagens que dedicaram toda a sua sensibilidade e força criativa a compor obras para o momento efêmero do carnaval.

⁹ Parte desse capítulo apareceu no artigo *Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo*, publicado no periódico *Música em Perspectiva* (PRADO, 2015).

¹⁰ Parte desse capítulo apareceu no artigo *Voices dissonantes no carnaval: o samba-enredo de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues*, publicado no periódico *Opus* (PRADO, 2017).

¹¹ Creio que a maior parte - senão a totalidade - dos depoimentos dessa série aqui apresentados são ainda inéditos em trabalhos acadêmicos. Agradeço mais uma vez ao Museu do Samba pela permissão em utilizá-los neste trabalho e espero que o valor inestimável dessa coleção fique evidente ao leitor.

1 - “EM CADA ESTILO UMA EXPRESSÃO”¹²: CONCEITOS PARA O ESTUDO ANALÍTICO DO SAMBA-ENREDO

1.1 Estilo e gênero

Nas primeiras páginas deste trabalho, adotei a palavra *gênero* para me referir às canções conhecidas como *samba-enredo*. Embora a associação desses dois termos pareça natural, condicionados que somos pelo uso cotidiano que fazemos deles, existe uma discussão importante na musicologia que diz respeito à relação entre o conceito de gênero e outro muitas vezes confundido a ele, o de *estilo*.

Como demonstra Allan Moore (2001), diversos autores ao longo da história empreenderam esforços na tentativa de definição de *estilo* e *gênero*. No caso da literatura musicológica, o uso de um ou outro termo costuma variar de acordo com o assunto estudado: enquanto os estudos de mídia e música popular dão preferência ao *gênero*, na musicologia da música erudita a menção a *estilo* é mais frequente¹³.

Para a discussão que interessa a este trabalho, levarei em conta as definições propostas por Leonard Meyer e Franco Fabbri, dada a maneira lapidar com que as estabeleceram e a pertinência, para o estudo do samba-enredo, das proposições delas derivadas

Leonard Meyer define estilo como “uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas a partir de algum conjunto de restrições” (MEYER, 1996: 3, tradução minha). O autor esclarece que na maioria das vezes essas escolhas, ao contrário do que nossa cultura nos faz crer, são resultado não de vontades conscientes e deliberadas, mas de ações realizadas automaticamente, condicionadas pela força do hábito. São, portanto, as restrições de um estilo que estabelecem “um repertório de alternativas a serem escolhidas, dado um contexto composicional” (MEYER, 1996: 8, tradução minha).

Tais restrições são importantes não somente para a criação, mas também para a apreciação das obras. De acordo com Meyer, o conhecimento dos aspectos que delimitam um estilo é geralmente compartilhado por criadores, intérpretes e audiência de maneira inconsciente:

¹² Verso de *Com que roupa eu vou? Pro samba que você me convidou* (Bira, Porkinho e Heitor Costa), samba-enredo de 2010 da Unidos do Porto da Pedra.

¹³ Acrescento que também na etnomusicologia o termo *estilo* parece ser o mais utilizado. Ver Burman-Hall (1975); Hatton (1986); Herzog (1928; 1936); Irvine e Sapir (1976); Nettl (1965); e Sherinian (2007).

Nas artes [...], alguns dos limites mais fundamentais que governam os parâmetros estéticos podem ser desconhecidos ou não conceitualizados explicitamente mesmo pelos mais habilidosos e imaginativos em seu uso, isto é, os artistas criadores. Eles conhecem os limites de um estilo não no sentido de serem capazes de conceituá-los ou formulá-los em proposições, mas no sentido de saber como usá-los efetivamente. Tal como o conhecimento de uma língua, o que está envolvido é a aquisição de uma habilidade, a interiorização dos limites como modos inconscientes de percepção, cognição e sensibilidade. O mesmo se pode dizer da maioria dos intérpretes, críticos e audiências. Eles também conhecem os limites de um estilo – as leis, regras e estratégias que limitam as escolhas dos compositores – deste modo tácito (MEYER, 1980: 180, tradução minha).

O conhecimento tácito a que Meyer se refere é aquele “conhecimento de habilidades não-verbalizado que se manifesta por si mesmo em ações, mas não são colocados em palavras, não são formalizados, teorizados, sistematizados, pedagogizados ou resumidos em livros e manuais” (LILLIESTAM, 1996: 199, tradução minha). Esse tipo de conhecimento é fato constituinte de qualquer manifestação musical – Meyer, por exemplo, concentra os seus estudos sobre o repertório da música de concerto europeia dos períodos clássico e romântico –, mas é particularmente relevante nos contextos marcados pela ausência de educação musical formal. Mário de Andrade, por exemplo, tratando do samba rural paulista, defende que “o improvisador popular cria sempre obedecendo a tendências, constâncias e fatalidades duma *tradição que ele próprio ignora*” (ANDRADE, 1965: 146, *italico meu*).

Acima de tudo, existe o fato salientado por Franco Fabbri – e aqui antecipamos brevemente a sua discussão sobre *gênero* – de que não é obrigatória a competência analítica em um código para que se possa utilizá-lo: “todos nós aprendemos a falar antes de nos ensinarem as regras de sintaxe, gramática, retórica e semântica. O mesmo, obviamente, pode ser dito para o código de um gênero” (FABBRI, 1982: 61, tradução minha).

Em busca de uma maior precisão na definição de *estilo*, Meyer (1996) propõe uma divisão do conceito em diferentes níveis hierárquicos. O mais abrangente deles corresponde às *leis*, princípios universais relativos à própria percepção e cognição de estruturas musicais. Já as *regras*, o primeiro nível que concerne propriamente ao *estilo*, são os aspectos que em uma determinada cultura geralmente tornam-se vigentes por largos períodos de tempo, tais como normas de condução de vozes e tratamento da dissonância¹⁴ ou constâncias nas divisões

¹⁴ Meyer considera esses dois parâmetros pertinentes por conta do papel fundamental deles tanto no desenvolvimento da música europeia quanto na posterior divisão em períodos feita pelos historiadores da música. Reforço que, para outras músicas, parâmetros diferentes poderiam ser elencados para cada um dos níveis. Com relação às canções folclóricas, por exemplo, Peter Kranenburg imagina a seguinte hierarquia: “no nível mais baixo, o estilo de uma canção, e em seguida o estilo de uma família de canções, o estilo de todas as

rítmicas e nos timbres utilizados. Já as *estratégias*, escolhas composicionais de número infinito que são passíveis de serem feitas a partir das *regras*, podem ser organizadas hierarquicamente de acordo com a sua prevalência: assim, o *dialecto* corresponde às características estilísticas compartilhadas por diferentes compositores; o *idioma* àquelas próprias de um compositor; e o estilo *intraopus* aos materiais musicais de uma única peça¹⁵.

Com relação ao conceito de *gênero*, Franco Fabbri propõe a seguinte definição: “um gênero musical é um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1982: 52, tradução minha). Desde já é possível notar que os pensamentos de Meyer e Fabbri se cruzam em vários pontos: a menção de Fabbri aos eventos “possíveis” equivale às afirmações, feitas por Meyer (1996: 20, tradução minha), de que se as regras de um estilo são finitas, “há um número indefinido de estratégias possíveis para concretizar tais regras” e que “há provavelmente inumeráveis estratégias que nunca foram realizadas”. Já as “regras socialmente aceitas” mencionadas por Fabbri não estão longe do que Meyer chama, em sua definição de estilo, de “conjunto de restrições”, no qual a dimensão social não está excluída:

A relação entre regras e estratégias é enormemente complexa porque ela envolve não somente as interações entre as restrições que governam os vários parâmetros musicais de um estilo, mas também a influência de parâmetros externos à música. Isso porque as restrições estratégicas dos vários estilos foram por vezes alteradas significativamente por outros parâmetros da cultura, de maneira mais notável e direta pela ideologia, história social e condições de performance (MEYER, 1996: 20, tradução minha).

A presença do termo “socialmente” na descrição de Fabbri não é por acaso: o fator social é essencial na sua concepção de *gênero*. O autor defende que os aspectos ligados ao fato puramente musical constituem apenas uma das regras que determinam a existência de um gênero musical. Assim, nas *regras formais e técnicas*, que geralmente são o foco de estudo da literatura musicológica, estão incluídas as formas típicas do gênero, técnicas de execução instrumental, sistemas de alturas e divisões rítmicas e, nos casos dos gêneros de canção como

canções de uma determinada tradição oral, e talvez no nível mais alto, todas as melodias cantáveis” (KRANENBURG, 2010: 28, tradução minha).

¹⁵ Autores como Stefani (1987) e Middleton (2002) também propuseram divisões do código musical em níveis hierárquicos que abarcam desde aspectos compartilhados de maneira ampla em uma cultura até a obra musical em si.

o nosso objeto de estudo, até mesmo aspectos relativos à sintaxe, métrica e preferências lexicais.

Já as *regras semióticas* abarcam tanto as funções comunicativas que a música, como meio de mensagem, pode exercer (referencial, emotiva, conativa, fática, metalinguística e poética, nos termos de Jakobson¹⁶) quanto os códigos paralelos relativos à dimensão corporal-gestual dos praticantes e ao espaço em que se dá a ação musical.

As *regras comportamentais* têm relação com os aspectos que envolvem a psicologia dos músicos (seu comportamento diante da plateia, por exemplo), reações da audiência, além de códigos “ritualísticos”, que revelam o grau de abertura do círculo de praticantes a sujeitos de fora do grupo.

As *regras sociais e ideológicas* dizem respeito, no primeiro caso, a aspectos como a divisão do trabalho e as posições sociais ocupadas pelos músicos de acordo com sua geração ou grupo; e, no segundo caso, à valoração de cada uma das regras na constituição do gênero, o que faz com que algumas delas possam ser valorizadas ou escondidas.

Por fim, as *regras econômicas e jurídicas* estão relacionadas aos meios de produção, direitos autorais, financiamento e viabilidade comercial de um gênero, etc.

Analisar o samba-enredo sob todos esses prismas não é a intenção deste trabalho, já que o seu foco está justamente no estudo das regras formais e técnicas da música das escolas de samba. No entanto, tais conceitos acabaram sendo valiosos para o próprio alargamento do olhar direcionado ao nosso objeto de estudo e serão lembrados a cada vez que se tornar necessário iluminar aspectos que extrapolam os de ordem puramente musical.

O próprio Fabbri, anos mais tarde (1999), se interessou em discutir a diferença entre estilo e gênero. Apesar de Meyer, como vimos, indicar a existência de uma dimensão social em sua conceituação de estilo, Fabbri afirma que historicamente esse último termo foi usado para se referir somente a fatos musicais. Assim, para o autor, o conceito de gênero cobre um espectro mais amplo:

Sendo um modo codificado de fazer música, que pode (ou deve) se conformar a funções sociais específicas, estilo está relacionado ao gênero, e às vezes é usado como seu sinônimo [...]. Entretanto, estilo implica uma ênfase no código musical, enquanto gênero se relaciona com todos os tipos de códigos que se referem a um evento musical, o que faz com que os dois termos claramente cubram campos semânticos diferentes. De fato, apesar do

¹⁶ Função *referencial* (sobre o contexto a que está se referindo); *expressiva* (centrada no emissor da mensagem); *conativa* (centrada no destinatário da mensagem); *fática* (foco no canal de comunicação); *metalinguística* (foco na própria linguagem) e *poética* (sobre a mensagem propriamente dita) (JAKOBSON, 1963: 214-218).

uso comum de estilo indicando “um modo de” (vida, comportamento, vestir, etc.) ser uma possível razão para a interpolação entre estilo e gênero, nesse sentido mais amplo estilo tem uma conotação estética ainda mais forte, muito provavelmente herança do sentido atribuído pelo Romantismo [do estilo como sendo a representação da subjetividade] (FABBRI, 1999: 9, tradução minha).

Tal como Meyer (1996), que defende o papel fundamental do estilo não somente para a criação, mas também para apreciação das obras, Fabbri assim vê o gênero:

Se examinarmos como reconhecemos eventos musicais, como reagimos a eles, como os conceitualizamos e organizamos uma resposta social a eles [...], parece que a maior parte do nosso esforço está concentrada em torno de um conjunto básico de normas coletivas aceitas que definem tipos de músicas, contra as quais confrontamos [...] os eventos musicais com os quais estamos lidando (FABBRI, 1999: 6-7, tradução minha).

Acima de qualquer distinção entre os conceitos de gênero e estilo, Allan Moore (2001) defende que o processo de categorização é intrínseco ao ato de ouvir música:

Existe uma tendência inevitável de concebermos estas categorias (e outros termos descritivos) como inerentes à música que ouvimos. Elas somente estão lá na medida em que nós, como sujeitos ouvintes competentes, aprendemos a colocá-las nela, como uma ajuda à nossa organização daquela sequência de sons. Qualquer organização que nós impomos àqueles sons é literalmente isso – uma organização que nós individualmente, socialmente, impomos. Entretanto, ela é uma organização que *devemos* impor se quisermos entender os sons como música (MOORE, 2001: 441, tradução minha).

No entanto, além dos aspectos cognitivos relativos à composição e à apreciação de música, é importante lembrar que a classificação de gêneros é resultado da ação de diversos agentes que compõem o universo musical. Como afirma Cláudia Neiva de Matos,

uma taxonomia mais ou menos informal do repertório é produzida não apenas pela comunidade de criadores e consumidores em geral, mas por uma série de intermediários vinculados à indústria cultural — editores, jornalistas, radialistas, produtores da indústria fonográfica. Muitas vezes, as denominações pelas quais se enquadram as obras de música popular em parâmetros genéricos figuram inicialmente nas etiquetas e capas dos discos, nas partituras, na imprensa (MATOS, 2013: 124).

No lugar de estabelecer uma descrição rigorosa de gênero e estilo, Moore (2001: 441-442) sugere quatro maneiras pelas quais é possível diferenciar os dois conceitos, de maneira que eles sejam relacionados não de maneira hierárquica, mas sim ortogonal:

- 1) Estilo seria a maneira de articulação de gestos musicais; já o gênero diria respeito à identidade e ao contexto dos mesmos;
- 2) O gênero estaria mais próximo do campo estésico (de recepção); o estilo do campo poiético (de criação);
- 3) No gênero as restrições são mais da ordem do social; no estilo a ênfase está nos aspectos técnicos;
- 4) Os níveis hierárquicos no estilo operam do global ao local (nos termos de Meyer (1996), das *regras* ao estilo *intraopus*); no gênero a hierarquia diz respeito aos diferentes subgêneros que possam existir.

É possível notar que os pesquisadores que têm o samba como objeto de estudo manifestam uma preferência pelo conceito de gênero. Felipe Trotta, por exemplo, destaca a importância do aparato instrumental na constituição dos mesmos:

Determinados elementos musicais – musemas – estão umbilicalmente associados a certos gêneros, definindo-os. A sonoridade do cavaquinho é um exemplo. Amplamente utilizado no choro e no samba, o instrumento tornou-se símbolo característico desses gêneros (TROTТА, 2001: 56).

Já Carlos Sandroni salienta o papel fundamental do ritmo no processo de categorização dos sons, e quando utiliza o conceito de estilo, o faz na acepção de “modo de fazer”:

A batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é, de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos faz mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente *deu o tom* (SANDRONI, 2001: 14).

Como se pode observar, embora o ritmo seja destacado na citação de Sandroni, o autor não despreza a importância dos aspectos melódico, poético e vocal, que criariam, juntos, no dizer de Claudia Neiva de Matos, “uma espécie de ordem estética, semântica e formal” (MATOS, 2013: 125). Matos reforça ainda a importância do aspecto social na constituição dos gêneros, já que, “para que se fale de gênero, é preciso que essa ordem seja reconhecível pela comunidade, criando um determinado horizonte de expectativa, suscitando determinados comportamentos de produção e recepção” (MATOS, 2013: 125). Essa é uma das razões, portanto, pelas quais o samba pode ser considerado como tal:

Cada gênero é caracterizado por um conjunto de relações entre seus caracteres formais, seus registros temáticos, e seus usos sociais possíveis. [...] O samba dos anos 20/30 nos permite falar de uma configuração de gênero, na medida em que parte significativa da produção atende a uma tripla caracterização: propõe uma temática própria (a malandragem), desenvolve uma prosódia específica (o paradigma rítmico do Estácio, a personalidade percussiva baseada no surdo, tamborim e cuíca), associa-se privilegiadamente a um contexto ou situação cultural (o carnaval, as classes populares) (MATOS, 2013: 125).

No capítulo 2 deste trabalho, falarei mais detidamente do samba do Estácio mencionado pela autora. De qualquer forma, já é possível adiantar que o samba-enredo reúne elementos suficientes para ser considerado um gênero ou subgênero do samba¹⁷.

O primeiro elemento a ser destacado é a sua mais distintiva *marca sonora*: o conjunto de percussão conhecido como *bateria*. Embora, como veremos, a música das escolas de samba em seus primeiros anos não se diferenciasse enormemente, do ponto de vista formal, do tipo de samba mais comum no início da década de 1930 - algumas canções cantadas em desfile eram até mesmo escolhidas para serem gravadas pelos cantores da época -, aos poucos essa música ganhou contornos formais cada vez mais adaptados à necessidade de as escolas de samba contarem em versos os enredos apresentados em desfile. Surge daí o samba-enredo, que segundo Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas, pode ser considerado “o único gênero épico genuinamente brasileiro” (MUSSA & SIMAS, 2010: 10)¹⁸. E a partir daí, podemos elencar inúmeros fatores extramusicais que circundam esse gênero e reforçam a sua

¹⁷ Adotarei o termo *gênero* sem o prefixo *sub*, tanto pelas inúmeras qualidades distintivas da música das escolas de samba quanto pela fluência do texto.

¹⁸ Os autores se referem ao *gênero literário*. Com relação ao gênero épico, Anatol Rosenfeld explica que “o narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros [...]. Como não exprime o próprio estado de alma, mas narra histórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A história foi assim. Ela já aconteceu – a voz é do pretérito – e aconteceu a outrem; o pronome é “ele” (João, Maria) e em geral não “eu” (ROSENFELD, 1985: 24-25).

distintividade com relação a outros: o fato de essa música ser composta para um evento específico (o desfile de carnaval) e, no caso das grandes escolas do Rio de Janeiro, apresentada em um espaço construído especialmente para esse fim (o Sambódromo); a existência de um mercado fonográfico próprio, representado pelo lançamento regular de discos anuais com as obras de cada escola; a atuação de uma mídia especializada, que acompanha o universo das escolas não somente no carnaval, mas ao longo de todo o ano; formas de interpretação e postura cênica características dos intérpretes vocais; e o modo de financiamento das escolas de samba, as quais são versáteis o suficiente para receberem verbas do poder público, de empresas que patrocinam a confecção de enredos ligados às suas marcas, e, em alguns casos, de contraventores ligados ao jogo do bicho.

Creio, portanto, que todos esses fatores conseguem, de uma maneira ou de outra, ser contemplados nas regras mencionadas por Fabbri, o que corrobora para a adoção do termo *gênero* neste trabalho. Ao mesmo tempo, o conceito de *estilo* será usado quando forem abordadas as diversas possibilidades de composição admitidas pelo samba-enredo.

1.2 Sincronia e diacronia

Em sua visão matizada das relações entre gênero e estilo, Allan Moore (2001) parece não ter se atido a um ponto: existe na literatura musicológica a tendência da utilização de termos como *transformações estilísticas* ou *mudanças estilísticas* para a observação de uma determinada prática musical ao longo do tempo, indicando uma associação entre o conceito de estilo e a ideia de temporalidade¹⁹. Embora Fabbri chegue a utilizar a expressão “vida dos gêneros” em um de seus textos (1982: 63, tradução minha), a falta de uma locução adjetiva na linguagem corrente, ao menos na língua portuguesa, que associe o termo gênero a outros como *mudança* ou *transformação*, pode ser reveladora de que esse conceito, quando utilizado, não costuma ter como foco as alterações no modo de fazer música em um dado período de tempo.

Parece-me, portanto, perfeitamente possível falar de *gêneros* que sofrem *mudanças estilísticas*: ficariam assim contemplados a complexidade dos fatores extramusicais que envolvem a definição fabbriana de gênero e a questão temporal admitida pelo conceito de estilo.

¹⁹ Como exemplos dessa tendência estão os trabalhos de Kawamoto (2005), Larson (2003), Sharvit (1986), Trowbridge (1985/1986) e Vidili (2017).

Da mesma maneira que ocorre com a linguagem humana, a observação de um repertório musical pode ser feita tanto de maneira *diacrônica* quanto *sincrônica*²⁰. No primeiro caso, procura-se estabelecer uma *narrativa* que explique as mudanças ocorridas em um determinado período de tempo. No segundo, a preocupação está com os aspectos *estruturais*, a princípio sem levar em conta a historicidade dos elementos destacados.

Segundo Meyer, a análise estilística – ou, estendo aqui, de gênero²¹ – tem como meta “identificar os traços característicos de uma obra ou um grupo de obras, e relacionar tais traços uns com os outros” (MEYER, 1996: 65, tradução minha). Para isso, o primeiro passo é a realização de um trabalho de classificação no qual elementos das obras são tomados como entidades isoladas, as quais serão organizadas pelo critério de *similaridade*. Nas palavras do autor:

Tal entidade – seja um intervalo, um padrão rítmico, uma progressão harmônica, um arranjo textural ou um esquema formal – é relacionada a outras entidades não porque ela faz parte de um processo temporal maior, mas porque a similaridade nos leva a agrupar as entidades como membros de alguma classe de eventos (MEYER 1996: 39, tradução minha).

Meyer ressalta, portanto, o caráter sincrônico do processo de classificação, por meio do qual os eventos musicais, mesmo que originalmente produzidos em diferentes épocas, são levados em consideração de maneira igualitária, “em uma espécie de tempo indiferenciado” (MEYER, 1996: 80, tradução minha).

Meyer reconhece que todo trabalho de classificação é arbitrário e depende enormemente do conhecimento que o analista possui *a priori* do repertório ao qual se dedica. Assim, “nosso conhecimento de um estilo, seja ele formulado explicitamente ou experimentado tacitamente, é primordial e determina os traços que consideramos significantes e que serão escolhidos para serem incluídos em nossas análises” (MEYER, 1996: 58, tradução minha). Essa é inclusive uma das razões pelas quais não se deve desprezar a própria capacidade do cérebro humano de identificar similaridades, mesmo com a importância cada vez maior da computação como ferramenta para a análise musical. Como diz Anne Dhu McLucas,

²⁰ Ferdinand de Saussure foi o primeiro teórico, com o seu *Curso de Linguística Geral* publicado postumamente em 1916, a propor o estudo da linguagem humana a partir de uma perspectiva sincrônica, inaugurando o período moderno da Linguística. A esse respeito ver Pietroforte (2010: 78).

²¹ Daqui em diante creio que o leitor saberá identificar os momentos em que há um cruzamento semântico das duas nomenclaturas – a saber, no ponto em que se referem a práticas musicais reguladas por determinadas restrições – e que, conseqüentemente, a menção a uma delas nas citações diz respeito também à outra.

Ao trabalhar com variantes de temas folclóricos, por exemplo, verificou-se ser quase impossível ao computador vasculhar as melodias com base na semelhança e não na identidade [...]; enquanto que para o cérebro humano, por conta da sua habilidade de reconhecer similaridades no contorno [melódico], essa é uma tarefa simples, mesmo automática (McLUCAS, 2010: 71, tradução minha).

De qualquer forma, apesar de essencial, o trabalho de classificação é preliminar. O real objetivo da análise estilística não está em simplesmente fazer uma contagem dos materiais musicais mais utilizados, mas sim estabelecer hipóteses que dizem respeito à conexão entre eles e o seu funcionamento. Para Meyer (1996: 59), quanto maior é a quantidade de amostras que o pesquisador tem à sua disposição, maior é a sua convicção para confirmar ou descartar tais hipóteses²².

Ainda de acordo com o mesmo autor, a simples contagem das ocorrências musicais forneceria somente uma *média* dos fenômenos presentes em uma peça ou repertório e seria insuficiente para um conhecimento mais profundo de um estilo: “o que precisamos realmente saber [...] é a relação entre a média e uma *norma* ou *tipo ideal*. Somente assim os aspectos característicos de um estilo podem ser reconhecidos” (MEYER, 1996: 60, itálicos meus, tradução minha). Meyer (1996: 58) defende, portanto, a necessidade de agrupar ocorrências musicais em um nível mais profundo do que aquele que chama de *superfície*, de modo a demonstrar o *arquétipo* que as governa. Para o autor, os arquétipos não são realizações musicais concretas, mas “construções cognitivas abstraídas a partir de padrões particulares agrupados por conta da sua forma sintática similar e/ou de seus planos formais” (MEYER, 1980: 201, nota final, tradução minha). Ou seja, o arquétipo não seria uma frase musical específica, mas o modelo mental que dá origem a ela. Tal nível assumiu, na história da musicologia e etnomusicologia, quase tantos nomes quanto foram os autores que a ele se dedicaram: *sistema formulaico* (TREITLER, 1974), *proto-melodia* (BOILÈS, 1973), *modelo* (AROM, 2001), entre outros. Apesar das diferenças de conceituação, o que une esses termos é a função que exercem de *abstração* das regularidades encontradas em uma determinada prática musical²³.

²² É por essa razão que, reiterando o que defendi na introdução deste trabalho, somente a partir da utilização de um *corpus* largo, composto por centenas de sambas, pude achar regularidades no repertório que julguei pertinentes de serem analisadas.

²³ Neste trabalho, o foco de observação variará de acordo com a estrutura. Para algumas delas, me interessa saber qual é o arquétipo que as rege; para outras, meu objetivo é demonstrar de que maneira os compositores de samba-enredo exercem sua criatividade realizando variações mínimas no nível da superfície, concreto.

O fato é que as abstrações são necessárias não somente para uma visão sincrônica de um fato musical, mas também para o próprio entendimento das mudanças ocorridas em um repertório, foco da visão diacrônica:

Construtos são indispensáveis porque sem eles as peculiaridades de uma obra específica seriam insondáveis e as médias obtidas através da análise estatística nada iluminariam. Pois podemos interpretar *mudanças* gerais no uso de uma estratégia ou forma somente à luz de algum conceito em sua operação normal (MEYER, 1996: 61, *itálico meu, tradução minha*).

Em um artigo que trata justamente da mudança estilística, John Blacking (1977) também defende o papel primordial da perspectiva sincrônica, aqui entendido como o próprio trabalho de campo do etnomusicólogo, quando uma comunidade musical é observada em um determinado momento e espaço:

O primeiro estágio de qualquer estudo de mudança musical [...] requer uma perspectiva sincrônica na qual as atividades e fronteiras da comunidade musical são investigadas, a fim de verificar as normas dos praticantes e determinar quais aspectos da ação são vistos como “musicais” (BLACKING, 1977: 18, *tradução minha*).

Ao mesmo tempo, o autor defende que “nenhum estudo de mudanças musicais é possível sem uma perspectiva diacrônica” (BLACKING, 1977: 18, *tradução minha*). Assim, somente através do estudo de determinada manifestação musical em um período de tempo considerável podem ser identificados não somente os momentos de mudança mas também os períodos de latência nos quais ocorrem alterações estilísticas graduais. O pesquisador, em suma, deve lidar com “as necessidades conflitantes de estudar um sistema musical tanto intensivamente em seu contexto social quanto nos seus vários estágios de evolução” (BLACKING, 1977: 19, *tradução minha*).

Para Blacking (1977: 19-21), as mudanças podem ser desencadeadas por fatores como o contato de um determinado grupo com a música de outros; o desenvolvimento da técnica instrumental ou a invenção de novos instrumentos; a expansão de mídias como o rádio; alterações no uso social da música; etc. De todo modo, o autor considera importante diferenciar as mudanças de fato, radicais, que dizem respeito a alterações estruturais profundas de um repertório, das mudanças que são variações ou inovações admitidas pelo próprio sistema:

Se distinguirmos uma categoria analítica para “mudança”, ela deve ser algo mais do que uma variação flexível, embora uma mudança radical não deva necessariamente ser sinônimo de uma revolução (BLACKING, 1977: 17, tradução minha).

Blacking alega que pequenas variações de um estilo não devem ser consideradas mudanças pelo fato de serem inerentes à música: “música é a arte da não-mudança flexível” (BLACKING, 1977: 15, tradução minha), ou seja, do equilíbrio entre a continuidade de certas práticas e a mudança das mesmas.

Bruno Nettl (2005), por sua vez, apresenta uma visão menos rígida, sugerindo cenários com diferentes graus de mudança. Em um extremo, seria possível imaginar uma situação na qual um sistema musical é completamente abandonado em favor de outro, indicando uma mudança total. No outro, uma música na qual se permitiria como mudança apenas certo limite de variação individual. Entre esses polos estariam, nos termos de Blacking, a “mudança radical”, na qual a nova forma de fazer música conservaria alguns traços do estilo antigo, e o cenário de “não-mudança flexível”, de justaposição entre continuidade e mudança, justamente o mais comum:

É claro que qualquer sistema musical provavelmente contém, ou requer, uma certa quantidade de mudança como parte do seu caráter essencial. [...] Uma cultura musical absolutamente estática é na verdade inconcebível, sendo, portanto, seguro admitir a hipótese de que todo sistema musical tem inerente a si uma certa quantidade de mudança constante como um de seus elementos centrais, exigida simplesmente para manter o sistema intacto e evitar que se torne um museu preservado artificialmente. [...] Mais do que a continuidade, a mudança é a norma (NETTL, 2005: 278-279, tradução minha).

Franco Fabbri e Márcio Mattos resumem bem a questão da mudança musical. Para o primeiro, “a vida dos gêneros tem pouco ou nada em comum com um respeito teutônico por regras e regulamentos, mas sim é alimentada por relações entre várias leis, por transgressões entre elas e, acima de tudo, por ambiguidades” (FABBRI, 1982: 63, tradução minha). Para o segundo,

o que existe [...] são leis que vigoram por um determinado período para um determinado propósito. No momento em que os músicos apreendem essas leis e sentem-se capazes, ou mesmo, de alguma maneira, sentem-se livres para transgredi-las ou até modificá-las, os gêneros se transformam ou criam-se novos estilos [aqui entendidos como subgêneros] (MATTOS, 2011: 114-115).

Dessa forma, mesmo a ideia de *tradição*, frequentemente associada à preservação dos códigos musicais, poéticos e de performance, deve ser vista sob esse prisma. De acordo com Ricardo Azevedo, “parece melhor enxergar a tradição, seja ela qual for, como um processo que tem como elementos constitutivos os vetores da conservação e da renovação, e estes dialogam, interagem e mantêm relações de reciprocidade” (AZEVEDO, 2013: 39). De modo análogo, Constantin Brailoiu crê que os elementos que compõem um sistema musical de tradição oral são “suficientemente rígidos de modo a poderem, de um lado, perpetuar-se sem alteração e sem escrita e, de outro, tolerar a contínua intervenção da arbitrariedade individual, permanecendo uma música de todos” (BRAILOIU apud NATTIEZ, 2005: 77). Em todo caso, se a dialética entre continuidade e mudança é universal, a valoração atribuída a elas é particular de cada cultura, dependendo de fatores como o grau de individualidade permitido ou mesmo as exigências do próprio mercado da música.

É sempre bom lembrar que as decisões composicionais são tomadas por indivíduos, cada qual com sua habilidade, experiência e visão de mundo. Portanto, a tensão entre reprodução e invenção é própria do trabalho de todo artista. Como afirma Ackerman (1962: 228, tradução minha), “o artista se submete a essa tensão entre estabilidade e mudança, entre reprodução de formas existentes e invenção de novas, por necessidade, não por escolha”. Assim, “ele não pode reproduzir sem inventar” e tampouco “inventar sem reproduzir”. Além disso, também devemos levar em conta que os estilos individuais podem mudar, tanto cronologicamente, ao longo do tempo, quanto contextualmente. Com relação a esse último ponto, Meyer nos dá uma explicação:

Contextualmente [...], nosso estilo linguístico (ou musical ou gráfico) pode mudar significativamente dependendo do que estamos fazendo - falando ao telefone, dando uma palestra ou escrevendo um romance; compondo um musical da Broadway ou uma sinfonia; pintando um mural ou ilustrando um livro. Dependendo do papel que estamos exercendo assumimos diferentes aparências (MEYER, 1996: 61-62, tradução minha).

No caso dos compositores de escola de samba, a mudança sob o ponto de vista cronológico, nesse nível do autor, poderá ser observada claramente no capítulo 6, quando serão mostradas as transformações do estilo de composição da parceria de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues em direção a uma maior complexidade.

No que diz respeito ao contexto, há pelo menos dois fatores que podem influir no estilo de composição de um indivíduo ou de uma parceria. O primeiro deles é o fato de que o samba-enredo deve, a princípio, se adequar às ideias do carnavalesco, o artista que concebe o

enredo e todo o aspecto visual (fantasias, alegorias) do desfile. Como afirma Maria Laura Cavalcanti, “a formação da parceria no samba-enredo está condicionada por essa espécie de anti-parceria estabelecida de antemão e à revelia com o carnavalesco” (CAVALCANTI, 1995: 97). É por essa razão que o compositor Diego Nicolau revela que é necessário ter uma flexibilidade no modo de compor para que o samba esteja integrado aos outros elementos do desfile:

Eu não gosto de ter marca [de estilo]. A minha marca justamente é não ter marca. Porque eu gosto de servir ao enredo. Não adianta fazer um samba alegre para falar da obra de Portinari [enredo de 2012 da Mocidade Independente de Padre Miguel]. Se fosse sobre o Romero Britto, como foi na Renascer [de Jacarepaguá, no mesmo ano], eu acho que pede um samba não muito rebuscado, um samba mais popular. A questão é você entender o que o enredo quer, o que o carnavalesco pretende levar para a avenida, de que forma ele vai levar. E aí você tem que entender que trilha sonora vai combinar com aquele desfile. [...] E, claro, você vai pegar não só o que o carnavalesco quer, mas também colocar as suas características (NICOLAU, 2015).

Outro fator relevante é a suposta existência de estilos de composição característicos de cada escola de samba, constituídos de acordo com a predileção de uma determinada escola por certos tipos de enredo, a divisão rítmica da bateria ou tendências que vêm fazendo sucesso em uma determinada época. Como explica o mesmo compositor:

Eu tenho muito mais atenção ao estilo do enredo do que da escola, mas não adianta você ignorar que existe uma característica melódica de algumas escolas ou que vem dando certo nos últimos anos. A Portela vem tirando notas 10 com os sambas do Luiz Carlos Máximo²⁴. Está dando certo. Eu falei com os meus amigos que fazem samba para a Portela: “se vocês não forem nesse caminho, vocês não vão ganhar [a disputa interna de sambas]”²⁵. Simples. Está dando certo, está dando nota, está dando prêmio, está dando tudo. Está dando orgulho ao portelense. Então não adianta você fingir que não está dando certo só porque ele é o seu adversário. Ele está criando um estilo para a escola que está dando certo, então você tem que seguir um pouco essa onda. [...] Então, às vezes você precisa respeitar tanto as situações atuais quanto as características da história da escola. Tem aquele senso comum: “Esse não é um samba pra São Clemente. Esse não é um samba pra Mocidade. Esse não é um samba pra Mangueira”. Na São Clemente, de repente, se você fizer um samba muito rebuscado, ele pode

²⁴ Luiz Carlos Máximo integrou parcerias vencedoras na Portela entre os anos de 2011 a 2014, mas Diego Nicolau provavelmente se refere ao período iniciado em 2012 com o samba *E o povo na rua cantando é feito uma reza, um ritual...*, quando os compositores passaram a compor sambas mais leves, com influência do samba de roda.

²⁵ Meses antes do carnaval, cada escola realiza disputas internas para escolher qual samba enredo será levado para a avenida. Após semanas de eliminatórias, que chegam a envolver dezenas de obras, chega-se ao samba oficial.

ganhar – na disputa de samba-enredo existem várias circunstâncias para que um samba ganhe –, mas ele não vai ser um samba aguardado pelo povo da escola. Para a Mocidade, a melodia tem que respeitar muito a onda da bateria. Ela não pode ser uma melodia muito dolente, porque a bateria já é uma bateria mais cadenciada. Então se você fizer um samba muito cadenciado, a bateria vai ter que se adequar ao samba, vai dar tudo errado. Meu samba para o desfile sobre Portinari é um samba muito dolente e talvez por isso não tenha tido o mesmo resultado de *Pernambucópolis* (2014), que talvez não seja tão bonito quanto o primeiro [mas funcionou melhor na avenida] (NICOLAU, 2015).

Retornando à perspectiva diacrônica, esta não favorece somente a observação dos momentos-chave quando ocorrem mudanças, mas também daquelas estruturas que se mantêm estáveis ao longo do tempo. Meyer destaca que “novas estratégias estão sendo continuamente inventadas [...], mas somente uma pequena fração de tais inovações se torna parte da prática corrente, tradicional do estilo” (1996: 22, tradução minha). Para que determinadas estruturas musicais sejam replicadas e permaneçam em um estilo, é necessário que elas apresentem propriedades como *generalidade*, *versatilidade* e *redundância*. A generalidade pode ser entendida como a capacidade de uma estratégia musical *não* ser idiossincrática, hermética, a ponto de outros compositores não conseguirem decodificá-la e utilizá-la de modo criativo em suas obras, ou somente fazê-lo de modo imitativo, não orgânico; já a versatilidade está ligada à capacidade de uma estratégia ser usada de diferentes maneiras e não somente em um contexto específico; e a redundância pode ser entendida como a capacidade de os próprios elementos que compõem uma estratégia se reforçarem uns aos outros a ponto de a ausência de um deles não descaracterizá-la – fato importantíssimo no processo de transmissão oral, por exemplo.

De todo modo, somente o aspecto musical não é suficiente para explicar a replicação e permanência de determinadas estruturas:

Mesmo padrões estáveis e memorizáveis podem não se tornar parte da prática estilística comum de um período. Para que eles se tornem parte da prática comum, os padrões devem, eu suspeito, de um lado ser consonantes com as estratégias musicais predominantes, e do outro com o estilo de uma cultura maior – seus ideais e instituições (MEYER, 1996: 23, tradução minha).

Dessa forma, o papel exercido pelas *obras exemplares* – aquelas de reconhecida importância e cujos traços passam a servir como modelo para outros compositores – deve ser medido não essencialmente pela “integridade e o interesse dos seus padrões musicais, mas

[por] sua relação com circunstâncias externas, especialmente os valores latentes na ideologia da cultura²⁶” (MEYER, 1996: 151, tradução minha).

O estudo diacrônico de um repertório permite ainda investigar um último aspecto, muitas vezes ignorado pela literatura musicológica: o de que o fenômeno da inovação, o surgimento de novas estruturas, frequentemente é acompanhado pelo desuso de outras. Meyer acredita que “pode ser esclarecedor não somente comparar diferentes realizações de um esquema, mas perguntar por que, após prosperar por várias gerações, um determinado esquema cessa de ser escolhido pela comunidade composicional” (MEYER, 1996: 54, tradução minha). Fabbri tem um ponto de vista parecido:

Algumas regras do gênero começam a ser consideradas antiquadas por alguns membros da comunidade musical apesar do fato de serem ainda respeitadas. Assim uma expectativa é criada, a qual representa, embora ainda de maneira vaga, as novas regras. [...] Portanto, o sucesso – que não tem nada a ver com o valor estético – consiste na resposta a expectativas. Algumas vezes essas expectativas coincidem com regras já codificadas, em outras com o desejo de novas codificações. O que é misterioso, ou melhor, o que vale a pena ser estudado, não é o sucesso, mas o seu oposto: a razão pela qual eventos musicais com todas as características para funcionarem bem (satisfazendo as regras do gênero) acabam fracassando. Em outras palavras, por que regras se deterioram? (FABBRI, 1982: 61, tradução minha).

É justamente o surgimento e desuso de certas estruturas que poderá ser verificado ao longo deste trabalho.

Frequentemente na musicologia é possível perceber uma cisão entre as perspectivas sincrônica e diacrônica, dadas as preocupações em princípio conflitantes que cada uma delas traz consigo²⁷. Ainda em 1939, Charles Seeger se mostrou contrário a esse estado de coisas, ao afirmar que “o musicólogo deve usar as orientações sistemática e histórica como complementos inseparáveis uma da outra” (SEEGER, 1939: 126, tradução minha). Entretanto, a separação entre as duas visões pareceu tão grande que, anos depois, Alfonso Padilla (1995) ainda julgava necessário fazer a defesa de uma abordagem que integrasse não somente as duas perspectivas mas os próprios campos da musicologia, etnomusicologia e dos estudos de música popular:

²⁶ Meyer define ideologia como “uma rede complexa de crenças e atitudes inter-relacionadas, realizadas conscientemente ou inconscientemente pelos membros de uma cultura ou subcultura” (MEYER, 1996: 156-157, tradução minha).

²⁷ Essa cisão remonta pelo menos a 1885, quando Guido Adler propôs a divisão da musicologia em dois campos: o histórico e o sistemático. A esse respeito, ver Muggleston e Adler (1981).

Nenhum estudo histórico é totalmente separado de uma visão sistemática, tampouco um sistemático pode realizar-se adequadamente sem ter presente as condições históricas que rodeiam o fenômeno estudado. [...] A concepção dialética da investigação musical propõe superar essa dicotomia artificial postulando *a existência de uma única ciência musical*, integrada (PADILLA, 1995: 11-12, tradução minha).

Está justamente no foco deste trabalho a conciliação entre a perspectiva sincrônica, sistemática, estrutural, e uma perspectiva diacrônica, histórica, narrativa. Dessa forma, farei um panorama das principais transformações sofridas pelo samba-enredo ao longo do tempo, de maneira a demonstrar a permanência e possível desuso de determinadas estruturas, ao mesmo tempo que serão feitas, sempre que necessário, abstrações dessas mesmas estruturas, a fim de verificar as diferentes estratégias usadas pelos compositores para realizá-las de modo concreto.

1.3 Níveis neutro, poiético e estésico

Outros conceitos pertinentes para a discussão do nosso objeto de estudo são os níveis descritivos de um fato musical propostos inicialmente por Jean Molino (1975) e desenvolvidos por Jean-Jacques Nattiez (1975; 2002). Embora o termo *nível* transmita uma ideia de verticalidade, o ideal é que imaginemos um *continuum* horizontal no qual de um lado está o nível *poiético*, que diz respeito aos aspectos relacionados à *produção* de obras musicais, e do outro, o *estésico*, relativo à *recepção* das mesmas. Entre eles, situa-se o nível *neutro*, relativo ao material musical em si.

O nível poiético abrange “as condições filosóficas, sociológicas, psicológicas, históricas, estéticas, materiais que motivam ou condicionam o criador até que a obra seja considerada como acabada” (NATTIEZ, 1975: 52, tradução minha). De acordo com Nattiez (2002), é possível acessar essa dimensão de maneira *indutiva* e *externa*.

Pela poiética indutiva, o analista parte do nível neutro, dos traços recorrentes em uma obra, e deduz quais teriam sido as escolhas feitas pelo compositor. Assim, quanto mais esses traços estão presentes em outras obras do mesmo compositor, mais as hipóteses do analista relativas às escolhas composicionais podem ser confirmadas.

Nattiez considera que uma das situações mais frequentes da análise musical é quando “a quantidade de procedimentos recorrentes que se observa em uma obra ou em um conjunto de obras é tal que [o analista] custa a crer ‘que o compositor não os tenha pensado’” (NATTIEZ, 2002: 19). Nesse sentido, parece seguro dizer que qualquer trabalho que não se

restringa somente ao funcionamento das estruturas musicais, foco do nível neutro, mas que a partir delas faça considerações de ordem mais geral relativas às escolhas composicionais – ao *estilo* de um compositor, em suma – estaria adentrando a esfera poiética de maneira indutiva²⁸. Além disso, o próprio conhecimento do analista acerca das restrições do estilo no qual uma obra se insere - Molino as denomina *matriz convencional* - pode fazer com que ele deduza certas possibilidades composicionais que estavam à disposição de um compositor em um determinado momento:

É claro que esta matriz é uma matriz virtual que jamais esteve presente de maneira explícita no espírito do criador. Mas existem coisas proibidas frequentemente mais importantes do que as permitidas, pois elas permitem delimitar o campo de possibilidades: assim podemos ver qual foi a estratégia de criação e a direção na qual o produtor colocou em questão a matriz convencional que estava à sua disposição (MOLINO apud NATTIEZ, 1975: 70, tradução minha).

Enquanto que na poiética indutiva parte-se da obra em direção a considerações sobre o processo criativo, na *poiética externa* o sentido é inverso: elementos externos à obra fornecem subsídios para a análise das estruturas musicais. Tais elementos podem ser de ordem oral, como depoimentos, relatos e entrevistas coletados em trabalho de campo ou outros meios, ou de ordem escrita, como esboços e anotações feitos pelo próprio compositor. Essa última abordagem é usada especialmente pela crítica genética, que, a partir dos registros deixados pelo autor, procura discutir o processo de criação de obras artísticas.

O nível estésico também pode ser abordado de maneira indutiva ou externa. Enquanto na poiética indutiva o analista procura entender as escolhas feitas pelo compositor, na *estésica indutiva* ele assume o papel do ouvinte, procurando descrever o que se passa no seu próprio perceptivo ou mesmo assumindo uma voz coletiva, decretando “que é isto que se ouve” (NATTIEZ, 2002: 20). Já na *estésica externa*, as impressões de ouvintes podem ser recolhidas por meio de registros documentais, de depoimentos em trabalho de campo ou mesmo de experimentos direcionados. Com base nesses dados, parte-se para a análise musical de uma peça ou, de uma forma mais geral, para a descrição de um estilo ou gênero.

Longe de ser o de mais fácil entendimento, o nível neutro é o que mais suscitou debates entre os pesquisadores, muito por conta das contradições de Nattiez ao tentar defini-lo. Assim como ocorreu na Linguística Estrutural, quando se passou a considerar pertinente o

²⁸ Isso não significa que o analista tenha a pretensão de descrever o que se passa na cabeça do compositor durante o seu processo criativo, já que, como bem aponta Meyer (1996: 37, tradução minha), “provavelmente nem nós nem o compositor nunca poderemos sabê-lo com exatidão”.

estudo das estruturas da linguagem humana sem considerações de ordem social, psicológica ou histórica²⁹, o *nível neutro* se funda na crença de que o objeto musical possui “uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas” (NATTIEZ, 2002: 16). Consequentemente, uma análise musical do nível neutro deveria, a princípio, ser feita de maneira objetiva, sem a influência dos níveis poético e estético, ou seja, de maneira que esses dois últimos sejam provisoriamente *neutralizados*: “o nível neutro é um nível de análise no qual não se decide *a priori* se os resultados obtidos por um procedimento explícito são pertinentes do ponto de vista estético ou poético” (NATTIEZ, 1975: 54, tradução minha).

A suposta independência do nível neutro foi criticada de modo contundente por Alan Keiler (1981), que assim como Leonard Meyer (1996), acredita que o grau de conhecimento de um repertório é determinante no trabalho de análise:

É [...] problemático afirmar que os próprios procedimentos analíticos e, necessariamente, a visão de estrutura musical na qual tais procedimentos estão baseados não devem levar em conta intuições originadas dos modos de percepção ou performance relativos à prática musical. [...] A afirmação é de que conclusões sobre a estrutura interna do objeto musical podem ser feitas independentemente de quaisquer intuições ou premissas *a priori* sobre a sua natureza ou sobre os seus modos de comportamento. Eu acredito, entretanto, que somente a posição oposta é sustentável. Somente alguma teoria sobre a organização interna do objeto, tornando assim explícita a sua complexidade, permitirá que se faça questões pertinentes sobre a performance musical (ou linguística) (KEILER, 1981: 141-142, tradução minha).

A mesma opinião é compartilhada por Jonathan Bernard:

O ponto é que toda análise envolve escolhas de um tipo ou de outro, escolhas que são controladas por assunções em algum nível. Cabe ao analista estar consciente dessas assunções, pois permanecer ignorante a elas somente aumenta as chances que elas se mostrem, uma vez expostas, inconsistentes e insustentáveis (BERNARD, 1986: 228, tradução minha).

O curioso é que o próprio Nattiez admite que nenhuma análise está isenta de subjetividade:

Assim que segmentamos as unidades, que indicamos as variáveis e que tudo isso é organizado em regras, os objetos construídos obtidos já correspondem

²⁹ Como disse Saussure em sua tentativa de definir o objeto da linguística, “é necessário estudar a língua em si; [...] até agora a língua sempre foi abordada em função de outra coisa, sob outros pontos de vista” (SAURRURE, 2012: 48).

a escolhas feitas pelo musicólogo, escolhas essas que são guiadas por seus pressupostos culturais, sua experiência, seu conhecimento poético e suas próprias reações estéticas. O nível neutro é *sujo*: seu único mérito é apresentar, a partir de um procedimento explícito e reproduzível, um conjunto de esquemas possíveis cuja pertinência poética e/ou estética será dada em seguida (NATTIEZ, 1975: 76, tradução minha).

Assim, mais do que a existência de estruturas musicais imanentes, o que está em jogo para Nattiez é a defesa de um método de trabalho no qual os procedimentos de análise são tornados claros pelo pesquisador. Para o autor, “somente se pode falar de ciência se os procedimentos analíticos são explícitos o suficiente para serem copiados por outro investigador ou [...] para mostrar quais etapas levarão alguém a uma determinada teoria (NATTIEZ, 1973: 58, tradução minha). Entretanto, também esse aspecto foi abordado por Keiler, que fez ressalvas em relação à adoção de um determinado procedimento analítico de um modo muito estrito:

Obviamente não se pode construir procedimentos de descoberta sem de alguma forma conhecer e, certamente, se importar com os resultados que se pode obter a partir deles. [...] Procedimentos de descoberta, portanto [...], transformam uma visão, frequentemente implícita e vaga, sobre a organização de determinados dados em um esperançoso e efetivo conjunto de procedimentos projetados para gerar somente aquela visão de como os dados devem ser organizados. [...] Portanto, é evidente o quão tolo é afirmar que um determinado julgamento analítico deve ser descartado por que ele não foi gerado por um determinado conjunto de procedimentos de descoberta que deve supostamente subjazer todo trabalho analítico (KEILER, 1981: 144, tradução minha).

Ignelzi e Rosato (1998) ressaltam que em qualquer nível de análise podem ocorrer excessos que prejudicam a observação de um repertório. Abordagens como a análise paradigmática, frequentemente vista como o modelo ideal de análise do nível neutro, também correm o risco de não irem “além de uma mera classificação de elementos repetitivos em um padrão melódico”. Já no que concerne os níveis poético e estético, “o crescimento hipertrofiado do ‘contexto’ sufocou o objeto musical com pontos de vista muito gerais e frequentemente não-pertinentes a obras específicas, até que o objeto se esvaneceu completamente” (IGNELZI; ROSATO, 1998: 40, tradução minha). Portanto, em última análise, o grau de importância conferido a cada um dos níveis integra um debate mais amplo, especialmente caro à etnomusicologia, no qual se discute se o trabalho analítico deve estar mais próximo de uma visão culturalista, com foco nos processos de produção e recepção de

obras musicais, ou estruturalista, com foco no material musical³⁰ (NATTIEZ; DALE, 1993; SCHULTE-TENCKHOFF, 1999; NATTIEZ, 1999).

De todo modo, como se viu na descrição entre as formas indutiva e externa de análise, Nattiez crê que “entre o neutro, de um lado, e o poiético e estésico, de outro, a análise não cessa de operar idas e vindas dialéticas” (NATTIEZ, 1975: 55, tradução minha). Assim, o fato de o nível neutro servir como o ponto de referência para as reflexões que dizem respeito aos outros dois níveis revela que, antes de estabelecer divisões rígidas, Nattiez procura defender uma visão do objeto musical de forma integradora.

Essa é justamente a visão aqui assumida. Como revelado no título deste trabalho, o estudo das estruturas musicais do samba-enredo, em um nível neutro, ocupa aqui uma posição central. Ao mesmo tempo, a cada vez que forem traçadas hipóteses, a partir das análises, sobre a influência de um determinado compositor no processo de composição de outros ou sobre a maneira com que uma obra é recebida, estaremos no domínio, respectivamente, da poiética e estética indutivas. Já a poiética externa será percebida, por exemplo, quando depoimentos de compositores forem acrescentados para complementar as análises musicais, como veremos no caso de Ismael Silva e o samba do Estácio do final da década de 1920; Martinho da Vila e a renovação do samba-enredo no final da década de 1960; ou a parceria de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues a partir da década de 2000. Por fim, a estética externa será particularmente relevante justamente na discussão da estética composicional dessa última dupla, quando impressões obtidas em trabalho de campo relativas à recepção de suas obras serão aqui incluídas.

³⁰ Se tomarmos como exemplo os textos de alguns dos professores com os quais tive o privilégio de ter orientações para a elaboração deste trabalho, é possível termos uma ideia das diferentes concepções de etnomusicologia: para Simha Arom (Musée de l’Homme), “se o nosso propósito é descrever a música transmitida pela tradição oral, devemos obviamente colocar o material musical em si e seus princípios estruturais no *centro* de nossa atenção” (AROM, 1991: xxi, tradução minha). Marcos Branda Lacerda (USP) compartilha da mesma posição: “recolocar materiais apreciados analiticamente sob novos focos poderá ser feito a qualquer momento – com mais segurança e profundidade – a partir das conclusões de um corpo descritivo fundamentado na imanência de estruturas musicais” (LACERDA, 2007: 136). Já Sandrine Loncke (Paris 8) considera que “na ausência de arquivos sonoros ou fontes escritas que permitiriam medir precisamente as evoluções históricas de uma prática musical, pelo menos é possível compreender as lógicas de criação e transformação que se passam em seu interior através do cruzamento de dados tanto psico-sociológicos – dinâmicas de interação, relações entre o indivíduo e o coletivo, procedimentos de transmissão e de memorização, etc. – quanto geo-históricos – geografia e mobilidade de grupos humanos, processos de organização sóciopolítica, etc. – e musicológicos – variabilidade inerente ao sistema” (LONCKE, 2009: 221, tradução minha).

2 - “E PASSO A PASSO NO COMPASSO O SAMBA CRESCEU”³¹: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DAS ESCOLAS DE SAMBA

2.1 Origens

“A primeira escola de samba / Surgiu no Estácio de Sá / Eu digo isso e afirmo / E posso provar”, já dizia o samba *Primeira escola*, de Pereira Mattos e Joel de Almeida. De fato, o modelo daquilo que é considerado uma das mais importantes manifestações culturais populares do país se originou nas ruas do bairro carioca do Estácio de Sá na década de 1920, embora suas origens remontem aos *ranchos* formados por baianos estabelecidos no Rio de Janeiro no final do século XIX. A ascendência dos ranchos na estrutura das escolas de samba se revela inegável ao observarmos a descrição da estrutura dos primeiros:

Abre-alas, comissão de frente, figurantes, alegorias, mestre de manobra, mestre-sala e porta-estandarte, primeiro mestre de canto, coro feminino, segunda baliza e porta-estandarte, segundo mestre de canto, corpo coral masculino e orquestra (RIOTUR apud AUGRAS, 1998: 21).

Inicialmente ligados à tradição religiosa dos ternos de reis nordestinos (os desfiles eram realizados no dia 6 de janeiro, Dia de Reis), os ranchos passaram a desfilar no carnaval a partir de 1893, por iniciativa do *Rei de Ouro*, fundado pelo tenente pernambucano Hilário Jovino Ferreira, criado na Bahia e chegado ao Rio de Janeiro em 1872. Dessa forma, “iniciando no carnaval de rua carioca a tradição dos desfiles organizados em molde de espetáculo para o público [...], os ranchos tiveram necessidade de criar um tipo de música coerente com o espírito de seus desfiles” (TINHORÃO, s/d: 134).

A presença de instrumentistas de sopro nos ranchos, oriundos das bandas militares e dos grupos de choro, fez com que a música dessas organizações se distanciasse da produzida pelos antigos *cordões*. José Ramos Tinhorão explica que

integrados por negros e mestiços, e logo pelos brancos das camadas mais humildes da cidade, os cordões apresentavam-se como uma massa mais ou menos compacta de fantasiados, que ao som de instrumentos de percussão, avançavam pelas ruas de forma mais ou menos anárquica, uma vez que cada folião dançava criando livremente os passos que a música lhe sugeria (TINHORÃO, s/d: 114).

³¹ Verso de *Bum Bum Paticumbum Prugurundum* (Aluísio Machado e Beto Sem Braço), samba-enredo de 1982 do Império Serrano.

Se os ranchos eram já bastante próximos das escolas de samba em sua estrutura e no aspecto visual, é no âmbito musical que se encontra a diferença fundamental entre as duas manifestações. Como afirmam Marília T. Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho,

para acentuar bastante a diferença entre rancho e escola de samba, basta esclarecer que estas jamais permitiram instrumentos de sopro em seus conjuntos, ao passo que os ranchos ostentavam pequenas orquestras de sopro e cordas, onde tocaram Irineu Batina, Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira e outros monstros sagrados da música popular brasileira (SILVA & OLIVEIRA F^o, 1981: 30).

Segundo Tinhorão, “os ranchos da década de 20 não se preocupavam em fixar um gênero próprio” (TINHORÃO, s/d: 135). Tal fato é confirmado ao verificarmos indicações dos gêneros que acompanham os títulos das músicas gravadas pelo rancho Ameno Resedá na década de 1910³²: marcha (*Viúva Alegre; Brasil-Portugal; Saudação à águia; Odalisca*); barcarola (*Sobre as ondas*); schottish (*Salve!*); e dobrado (*Carnaval de 1906, Severino Marques, Nunes Leite*).

De qualquer forma, o gênero que ficou associado ao rancho é a marcha. Tanto é que, já no final da década de 1920, quando essa começou a ser lançada comercialmente como música de carnaval, bastasse que ela se aproximasse do caráter dolente das canções executadas pelos ranchos para que a indicação de gênero presente nas etiquetas dos discos fosse anotada como *marcha de rancho* ou *marcha-rancho*³³.

Tão importantes quanto os ranchos para a formação das escolas de samba, foram os *blocos*. Menos organizados do que os primeiros, os blocos eram “grupos pobremente fantasiados com apetrechos improvisados” (AUGRAS, 1998: 17) que, progressivamente, passaram a adotar estrutura próxima à dos ranchos. Monique Augras considera que “foi na junção dos ranchos [...] com os blocos e cordões das ruas do Rio que se deu a criação daquilo que viria a ser as escolas de samba” (AUGRAS, 1998: 17).

Sobre a prática musical dos blocos, Carlos Sandroni explica que alguns deles “se limitavam a cantar as músicas de sucesso daquele ano, mas outros cantavam canções feitas por seus participantes” (SANDRONI, 2001: 143). Naturalmente, deviam fazer parte do repertório desses grupos as marchas, “em virtude de os blocos serem na ocasião embriões de

³² <http://ims.uol.com.br/ims/>

³³ José Ramos Tinhorão aponta o disco Odeon número 123208 (78 rpm), de 1927, contendo a música *Moreninha*, de Eduardo Souto e interpretada por Frederico Rocha, como um exemplo da indicação *marcha de rancho*. Tal expressão deve ter começado a ser utilizada por volta dessa época, já que no site do IMS foi encontrada somente uma gravação anterior a essa com a mesma indicação de gênero: *Mimosas margaridas*, de Freire Júnior, interpretada pela Companhia Garridos, disco Odeon número 122854 (78 rpm), 1926.

ranchos, assim como hoje cada bloco é um projeto de escola de samba” (SILVA & OLIVEIRA F^o, 1981: 30), e os sambas de apenas uma parte, sendo a segunda improvisada.

Foi justamente a atuação decisiva de um desses blocos, o *Deixa Falar*, fundado no bairro do Estácio de Sá em 1928 por Ismael Silva, Bide, Marçal, Nilton Bastos e outros, a responsável pelo surgimento e fixação não só de um novo tipo de organização carnavalesca, mas também por transformações musicais profundas na maneira de compor samba.

2.2 O paradigma do Estácio

O gênero conhecido pelo grande público como *samba* desde o lançamento, no ano de 1917, de *Pelo Telefone* - composição de autoria polêmica registrada por Ernesto dos Santos, o Donga³⁴ - era um dos vários cultivados pelos frequentadores da casa de Tia Ciata, baiana nascida em 1854 e chegada ao Rio de Janeiro em 1876. Inicialmente praticado por baianos migrados ao Rio de Janeiro no final do século XIX e por descendentes destes³⁵, tal gênero foi popularizado no decorrer da década de 1920 pelo carioca José Barbosa da Silva, o Sinhô, que chegou a ganhar a alcunha de *O Rei do Samba*.

De acordo com o estudo realizado por Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (SANDRONI, 2001), a estrutura rítmica do samba produzido no Rio de Janeiro antes da transformação promovida pelos compositores do Estácio era baseada no padrão conhecido como *tresillo*³⁶ (Ex. 1):

Ex. 1 - Tresillo

³⁴ A questão autoral de *Pelo telefone* já foi discutida por diversos estudiosos da música brasileira. Em SANDRONI (2001), um capítulo inteiro é dedicado à análise formal e, obviamente, à polêmica que envolve a autoria desse samba.

³⁵ Em *O mistério do samba* (1995), Hermano Vianna mostra que, na verdade, essas festas costumavam reunir indivíduos dos mais diversos setores da sociedade carioca, incluindo da elite.

³⁶ A linha de cima corresponde à ideia de rítmica aditiva (3+3+2), tal como empregada por Sandroni (2001: 28); já a de baixo, na qual os mesmos termos são ligados por colchetes, procura evidenciar sua submissão a um pulso regular de dois tempos, tal como ela costuma ocorrer na música popular.

Termo criado por musicólogos cubanos, o *tresillo*, de acordo com Sandroni, “aparece na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil” (SANDRONI, 2001: 28). E prossegue:

O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante (2001: 28).

O *maxixe*, gênero musical surgido nas últimas décadas do século XIX e considerado por Tinhorão “a primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil” (TINHORÃO, s/d: 59), também faz uso do *tresillo* e suas variantes na divisão rítmica da melodia e do acompanhamento. E é desse gênero que o samba do estilo antigo (em oposição ao samba do estilo novo, do Estácio) mais se aproxima e com o qual chega mesmo a ser confundido. Tal fato, assinalado por vários pesquisadores de música brasileira, é confirmado pelo próprio Donga, quando fala a respeito de *Pelo Telefone*: “[...] fiz o samba, não procurando me afastar muito do maxixe, música que estava bastante em voga” (DONGA; PIXINGUINHA; JOÃO DA BAIANA apud SANDRONI, 2001: 133).

A mudança de contexto coreográfico ocorrida após o sucesso de *Pelo Telefone*, com a qual o samba deixa de ser executado exclusivamente em rodas para também fazer parte do repertório dos blocos carnavalescos, provocou um problema de compatibilidade entre música e desfile. Ismael Silva, em entrevista concedida a Sérgio Cabral explica:

Quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava pra andar. Eu comecei a notar essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbumprugurundum* (CABRAL, 1996: 242).

O que fizeram, pois, os sambistas do Deixa Falar foi adaptar a música cantada à sua forma de desfile. Assim, se os sambas da geração anterior eram baseados no *tresillo*, os do Estácio eram caracterizados por uma nova estrutura subjacente ao seu fluxo rítmico-melódico, chamada por Sandroni de *paradigma do Estácio* (Ex. 2)

Ex. 2 - Paradigma do Estácio

Esclareço desde já que a utilização do termo *paradigma* por Sandroni difere daquela empregada pelos adeptos da chamada *análise paradigmática*, baseada na Linguística Estrutural de Saussure e que será abordada no Capítulo 4. No texto de Sandroni, além de ser visto como uma estrutura subjacente que condiciona as divisões rítmicas das composições, o paradigma corresponde às realizações ocorridas em uma determinada comunidade que acabam por se tornar modelares para os seus membros durante certo tempo, como é o caso do novo tipo de samba de que estamos tratando³⁷.

Sandroni, em suas análises, demonstra que a maioria das articulações rítmicas das linhas melódicas dos sambas do Estácio coincide com o paradigma (marcadas em vermelho, para facilitar a visualização). Esse é o caso de *O que será de mim* (SANDRONI, 2001: 207), de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, gravado pelo último juntamente com Mário Reis, em 1931 (Ex. 3):

"O que será de mim" (Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves), 1931

³⁷ Um texto clássico ligado a essa acepção do termo *paradigma*, concernente às revoluções científicas, foi feito por Kuhn (1991).

Ex. 3 - Paradigma do Estácio em *O que será de mim* (adaptação de SANDRONI, 2001: 207)

Podemos observar, de fato, coincidências perfeitas entre linha melódica e paradigma. Do 1º ao 5º compasso, por exemplo, todas as notas da melodia, com exceção das duas primeiras, encontram correspondência na estrutura escrita na pauta inferior. Essas exceções (marcadas com o símbolo “X”) são justificadas por Sandroni, quando diz que “a cometricidade [ocorrência de articulação rítmica na primeira, terceira, quinta ou sétima semicólcheia do 2/4] tende a substituir a contrametricidade [articulação nas posições restantes] nos inícios ou após pausas prolongadas” (SANDRONI, 2001: 206), e quando menciona as dificuldades encontradas pelos cantores do rádio em se adaptarem ao novo estilo.

Sandroni (2001:179) menciona ainda as diferenças de instrumentação entre os dois tipos de samba. No samba de estilo antigo, predominavam pandeiro, prato-e-faca, ganzá, reco-reco, além das palmas, típicas do samba praticado em roda. Já no samba do Estácio, ainda que os instrumentos anteriores continuem a ser utilizados, entram em cena o tamborim, a cuíca e o surdo, esse último de invenção atribuída a Bide.

Podemos dizer, portanto, que nos últimos anos da década de 1920 passaram a coexistir dois *gêneros* de samba na cidade do Rio de Janeiro, na medida em que articulam diferentes personagens (a mudança de geração é, nesse caso, a maior responsável por isso), espaços (o samba antigo idealmente é feito em roda; já o segundo nasce como música de desfile) e regras (para ficar somente nas *formais e técnicas*, dá-se a mudança de instrumentação e de paradigma rítmico).

Essa cisão no samba fica evidente em uma entrevista dada por Sinhô em 1930, citada por Sérgio Cabral:

A evolução do samba! Com franqueza, não sei se o que ora se observa devemos chamar de evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades, ou embelezá-las, fogem por completo do ritmo do samba. O samba, meu caro, tem a sua toada e não se pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem que é samba (CABRAL 1996: 36).

O mesmo Sérgio Cabral presenciou um debate, muitos anos depois, já na década de 1960, entre Donga e Ismael Silva a respeito de qual seria o verdadeiro samba:

DONGA - Ué, o samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia / Pelo telefone / Mandou me avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta para se jogar”.

ISMAEL SILVA - Isto é maxixe.

DONGA - Então, o que é samba?

ISMAEL SILVA - “Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher / A orgia assim não vou deixar”

DONGA - Isto não é samba, é marcha (CABRAL, 1996: 37)

Convém lembrar que a denominação *escola de samba* dada por Ismael Silva ao Deixa Falar, segundo ele mesmo, “por causa da escola normal que havia no Estácio de Sá” (CABRAL, 1996: 241), era antes uma forma de exaltação das qualidades de seu bloco do que uma ruptura radical com a estrutura dos ranchos, visto que deles “adotou-se o modo de deslocamento processional [...], provavelmente correto” (VALENÇA, 1982: 7). No entanto, esse termo acabou por resumir de maneira perfeita uma das importantes ações do Deixa Falar: a de divulgar, por meio de frequentes visitas a outros bairros, o novo modelo de samba, o qual foi rapidamente “aprendido” pelos outros blocos. Progressivamente, muitos desses também passaram a se autodenominar *escolas de samba*³⁸.

Os primeiros sambas da Mangueira são testemunhas da rápida adoção do paradigma do Estácio pelos novos compositores. Esse é o caso de *Eu quero nota*, de autoria de Arthurzinho, apresentado pela Mangueira na competição de sambas promovida por José Espinguela em 1929³⁹ (Ex. 4):

³⁸ O samba *Velho Estácio*, de Cartola e Nelson Sargento, mostra bem essa reverência aos compositores da Deixa Falar: “Muito velho, pobre velho / Vem subindo a ladeira / Com a bengala na mão / É o velho, velho Estácio / Vem visitar a Mangueira / E trazer recordação / Professor, chegaste a tempo / Pra dizer neste momento / Como podemos vencer / Me sinto mais animado / A Mangueira a seus cuidados / Vai à cidade descer”.

³⁹ José Espinguela, em entrevista concedida ao jornal *A Nação*, em 1935, explica como se deu o concurso: “Foi em 1929. Realizei no Engenho de Dentro. Sagrou-se vencedora a Portela, sabiamente dirigida por Paulo. Mangueira também apresentou-se pujante, tendo os seus sambistas Cartola e Arthurzinho apresentado dois sambas monumentais. Foram *Beijos* e *Eu quero nota*” (SILVA & OLIVEIRA F^o, 1981: 31).

"Eu quero nota" (Arthurzinho)
Mangueira, 1929

Eu que-ro é no - ta Ca - ri - nho e sos - se - go Pa - ra vi-

6 ver des - can - sa - - do Chei - o de a - le - gri

11 - a meu bem, Com a ca - bro - cha ao meu lá - do

Ex. 4 - Paradigma do Estácio em *Eu quero nota*

Não faz, amor, apresentado no primeiro desfile das escolas de samba, em 1932⁴⁰, e posteriormente gravado como sendo de autoria de Cartola e Noel Rosa, também segue o paradigma (Ex. 5):

"Não faz, amor" (Cartola e Noel Rosa)
Mangueira, 1932

Não faz, a - mor, dei - xa - me dor - mir_ Oh, mi - nha flor,

⁴⁰ O desfile foi promovido pelo jornal *Mundo Sportivo*. O primeiro desfile oficial, com apoio da prefeitura, aconteceria somente em 1935.

6
te - nha dó de mim! So - nhei, a - cor -

10
dei as - sus - ta - do, Re - ce - o - so que ti - ves - ses

14
me en - ga - na - do (Eu não dur - mo sos - se - ga - do)

Ex. 5 - Paradigma do Estácio em *Não faz, amor*

Cabe aqui um esclarecimento sobre a presença de Noel Rosa nessa parceria. Os sambas dos primeiros anos das escolas de samba não tinham a letra da segunda parte fixa. Isso significa que o que se cantava em desfile (nessa época, as escolas costumavam desfilar com mais de um samba⁴¹) eram na verdade refrões, estando a segunda parte a cargo de improvisadores. Os sambas transmitidos pelo rádio, pelo contrário, não podiam permitir a presença de uma segunda parte “aberta”, em que os versos poderiam ser criados no calor do momento de um desfile ou de uma roda de samba. De acordo com Sandroni,

a gravação, a publicação, os direitos autorais, tudo isso exigia a presença, ao lado do estribilho, de uma segunda parte, que fosse, tanto quanto ele, ‘propriedade’ de um samba dado. Ela precisava ser ‘exclusiva’, em dois sentidos: primeiro, seus versos não podiam aparecer em outro samba; segundo, seus versos deviam ser só aqueles, com a exclusão de quaisquer outros, negando a abertura da improvisação onde novos versos eram sempre bem-vindos (SANDRONI, 2001: 152-3).

⁴¹ A Mangueira, por exemplo, desfilou no ano de 1932 com três sambas, apresentados em momentos específicos: “o primeiro [...] é para entrar no desfile [...]. O segundo é para passar em frente ao palanque [dos jurados]. O terceiro, para as despedidas” (MÁXIMO & DIDIER, 1990: 203).

Dessa forma, quando um samba de escola atraía a atenção de algum cantor e entrava em processo de gravação, a letra e a melodia da segunda parte deveriam ser fixadas. Esse é justamente o caso de *Não faz, amor*, cuja primeira parte foi composta por Cartola para o desfile. Máximo e Didier (1990: 202) contam que, após assistir ao desfile da Mangueira no carnaval de 1932, “Francisco Alves fica entusiasmado, pensa em gravá-lo e vai atrás de Cartola para que ele faça a segunda parte”. No final das contas, o nome de Noel Rosa, que tinha um bom trânsito tanto entre os sambistas quanto entre o meio profissional do rádio, foi o escolhido para compor a segunda parte definitiva⁴².

Portanto, não foi somente nos redutos de samba que o novo samba lançado pelo Estácio encontrou acolhida. Sua trajetória de sucesso, até o ponto de ser eleito o símbolo da música nacional durante o Estado Novo (1937-1945)⁴³, foi construída paralelamente à crescente importância do rádio, meio pelo qual foi divulgado a todo o país tendo como vozes alguns dos maiores cantores da época. E até hoje, passados quase cem anos de seu surgimento, o samba do Estácio é considerado o “sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o reconhecemos hoje em dia” (SANDRONI, 2001: 131).

2.3 O samba-enredo

Na seção anterior, utilizei a denominação *samba de escola* para os sambas dos primeiros anos de desfile, ao invés de *samba-enredo*. Fiz essa opção por julgar necessário salientar a diferença entre os sambas até agora analisados e o samba-enredo propriamente dito, que será abordado de agora em diante.

De acordo com José Ramos Tinhorão, o samba-enredo “surgiu a partir da década de 40 como contrapartida musical da progressiva estruturação das escolas no sentido de encenar dramaticamente seus enredos, sob a forma de uma ópera-balé ambulante” (Tinhorão, s/d., 173). Verificaremos, portanto, que sua formação como gênero musical, assim como sua transformação ao longo das décadas, será sempre norteadas pelo desenvolvimento do desfile das escolas de samba.

⁴² Esse episódio é importante para demonstrar que a relação entre as escolas de samba e o mercado profissional da música já acontecia desde os primeiros anos de desfile, ainda que nesse momento ela se desse através do contato direto, quase informal, entre compositor e intérprete - bem longe do que ocorreria décadas depois, quando as escolas, organizadas em associações, passaram a se tornar responsáveis por negociar contratos de gravação de discos de samba-enredo, transmissão dos desfiles, etc.

⁴³ As relações entre samba e Estado Novo foram estudadas em detalhes por Paranhos (2003; 2005; 2007).

Ao contrário do que pode parecer, os sambas dos primeiros anos de desfile não necessariamente tinham a letra baseada no enredo apresentado pela escola. A apresentação, pela Unidos da Tijuca em 1933, do hoje considerado o primeiro samba-enredo da história⁴⁴ não encontrou eco imediato: foram necessários quase vinte anos, no desfile de 1952, para que o samba-enredo fosse oficializado em regulamento, embora desde o final da década de 1940 ele já fosse prática generalizada (AUGRAS, 1998: 79).

Se o samba da Unidos da Tijuca não desencadeou nenhuma mudança no samba praticado pelas escolas, o regulamento do desfile de 1935 traria em suas linhas uma importante tomada de posição com relação à questão formal. Nesse ano, atendendo ao pedido da escola Vizinha Faladeira, foi determinado o fim do quesito que avaliava os versadores. Desse modo, sem os versos improvisados na segunda parte e, conseqüentemente, sem as possíveis variações melódicas decorrentes dessas improvisações, a música das escolas assumiu definitivamente a forma binária, com uma segunda parte fixa. Esse é o caso de *Teste ao samba*, de Paulo da Portela, cantado por sua escola em 1939 (Ex. 6):

"Teste ao samba", Portela, 1939
(Paulo da Portela)

Vou co-me-çar a au - la Pe - ran - te a co - mis - são Mui - ta a - ten - ção,
que eu que - ro ver Se di - plo - má - los pos - so Sal - ve o fes - sor
Dá a no - ta a e - le se - nhor Qua - tor - ze com dois, do
ze No - ves fo - ra, tu - do é nos - so Cem
di - vi - di - do por mil Ca - da um com quan - to fi -

⁴⁴ Infelizmente, não há gravações desse samba, mas sabe-se que o enredo da escola era *O mundo do samba*.

23 D Am⁷ D⁷
 - ca? Não per - gun - te à cai - xa sur - da Não pe - ça co - la à cu - í -
 27 G A⁷
 - ca Lá no mor - ro Va - mos vi - ven - do de a
 31 D Bm Em A⁷ D
 mor Es - tu - dan - do com ca - ri - nho O que nos pas - sa o pro - fes - sor

Ex. 6 - Forma binária em *Teste ao samba* (Portela, 1939)

Se ainda nesse momento não se podia falar de um gênero próprio das escolas de samba, aos poucos a sua singularidade no plano poético - a de contar em versos um enredo proposto - trouxe consequências importantes para os planos melódico e formal.

No regulamento do desfile de 1947 foi especificada pela primeira vez a obrigatoriedade do motivo nacional nos enredos de escolas de samba (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1981: 73). Embora estas já desenvolvessem enredos nesse sentido⁴⁵, a exigência de enredos que exaltassem a história do Brasil acabou atuando de maneira decisiva para o surgimento do chamado *samba-lençol*, caracterizado pelas longas letras que procuravam contar em detalhes o enredo apresentado pela escola.

Havia, claro, exceções. O depoimento de Waldir 59 nos revela que, ainda no início da década de 1950, podia-se notar uma certa flexibilidade com relação ao aspecto formal dos sambas apresentados em desfile:

Existia uma escola de samba que se chamava Três Mosqueteiros, lá em Realengo. Essa escola veio com um enredo sobre macumba⁴⁶. Então o samba-enredo era só ponto de macumba, emendaram um no outro. [...] Eu falei pro Candeia:

- Pô, Candeia, olha que samba bonito!

- Pô, Waldir, isso aí é tudo ponto de macumba!

E eu não estava muito ligado nesse negócio de macumba, não. Dali pra cá eu disse: “então a gente vai fazer samba sem ser ponto de macumba”. Aí

⁴⁵ Destaco o carnaval de 1946, chamado por Augras de “carnaval da vitória” (1996: 57), no qual todas as escolas apresentaram enredos alusivos à vitória dos Aliados e à participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial.

⁴⁶ Provavelmente o compositor se refere ao enredo *Candomblé da Bahia*, de 1952. Conferir: < <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/tres-mosqueteiros/1952/112/> >.

começamos a escrever samba-enredo [...], em 1952. Fizemos 52, 53, 54, 55 e fomos ganhando toda a vida⁴⁷. (WALDIR 59, 2009)

De qualquer forma, o samba-lençol acabou por se estabelecer como o *estilo* dominante de composição nos anos seguintes. A partir dele, não havia mais dúvidas de que a música das escolas de samba havia adquirido um status de gênero autônomo.

O aumento do número de versos causou importantes mudanças estruturais no plano musical. A primeira delas, naturalmente, é o aumento do tamanho da linha melódica. Enquanto os primeiros sambas de escola contavam, em sua maioria, com apenas trinta e dois compassos divididos igualmente entre as duas partes, os sambas-lençol ultrapassam facilmente o número de cem compassos.

A segunda mudança, em grande parte decorrente da primeira, é a flexibilização da forma. Embora a estrutura binária não deixe totalmente de ser utilizada, sambas de difícil classificação formal começam a ser compostos. E isso porque, de acordo com Tatit (2000: 3), “o samba-enredo é um ‘gênero-fluxo’, com melodia que sai ao encalço da letra, suplantando toda a sorte de entraves silábicos para garantir a evolução de uma história preestabelecida”. Além disso, “a partir de um ritmo cadenciado e ajustado pelo surdo e pela pulsação geral da bateria, o canto segue rotas melódicas pouco previsíveis, que escapam ao controle perceptivo do ouvinte”. Em suma: enquanto nos sambas dos primeiros anos de desfile o conteúdo tende a se ajustar à forma, nos sambas-lençol a forma se ajusta ao conteúdo. A música das escolas de samba começava, enfim, a tomar uma feição própria.

O samba de 1951 do Império Serrano, de autoria de Silas de Oliveira, é um dos mais característicos exemplos de samba-lençol. Nele, o compositor procura contar em detalhes os fatos mais importantes dos então “sessenta e um anos de República”, o enredo apresentado pela escola (Ex. 7).

⁴⁷ Na verdade, Manacéa é o autor do samba-enredo da Portela de 1952, *Brasil de ontem*. Somente em 1955, com *Festa Junina em Fevereiro*, a parceria de Candeia e Waldir 59 assina um samba-enredo, e a partir daí ganharia os sambas de 1956 (*Riquezas do Brasil*), 1957 (*Legados de D. João VI*, com Picolino), 1959 (*Brasil, Pantheon de Glórias*, com Casquinha, Bubu e Picolino) e 1965 (*Histórias e tradições do Rio quatrocentão*). Antes disso, os compositores, ao menos oficialmente, parecem ter composto separadamente: o samba de 1953 (*Seis datas magnas*) é indicado como sendo de autoria de Candeia e Altair Prego, e o samba de 1954 (*São Paulo Quatrocentão*) é de Waldir 59 e Picolino. Isso não exclui a possibilidade de ter havido uma colaboração entre os dois nessas obras, especialmente na última, visto que Waldir 59 afirma, em seu depoimento ao Museu do Samba, que só teve Candeia como parceiro em sambas-enredo.

"Sessenta e um anos de República", Império Serrano, 1951
(Silas de Oliveira)

A Bm F#7 Bm B7 *a* Em

A - pre - sen - ta - mos a par - te mais im - por tan - te da nos - sa his - tó -

8 A7 G C#7 *transposição de a*

ria Se não me fá - lha a me - mó - ria Foi a - on - de seus vul - tos no

14 F#7 Bm G

tá - veis dei - xa - ram suas rú - bri - cas A - tra - vês de ses - sen - ta e um a - nos de Re - pú

19 F#7 **B** Bm F#7 *b* Bm

- bli - ca De - pois de su - a vi - tó - ria pro - cla - ma da, A Cons - ti - tu -

24 F#7 Bm F#7 Bm A7

in - te - vo - ta - da Foi a mes - ma pro - mul - ga - da A - pe - sar do e - xis - ten - te e

30 *transp. (variada) de b* D A7 D

for - te zum - zum - zum Em mil oi - to - cen - tos e no - ven - ta e um, sem cau - sa per

35 Bm **C** Em A7 *✂* Em

- ca E - ra e - lei - to De - o - do - ro da Fon - se

43 D G7 F#7 Bm

- ca Cu - jo go - ver - no foi bem au - daz E en - tre - gou a Flo

50 F#7 Bm Em

- ri - a - no Pei - xo - to E es - te a Pru - den - te de Mo - rais Que a

57 F#7 C#7 F#7 Bm

- pe - sar de tu - do Ter - mi - nou com a Guer - ra de Ca - nu - dos

64 *G⁷ F⁷ Bm pequeno refrão G⁷ F⁷*
 Es-ta - be-le-cen-do en- fim a paz Es ta - be-læn-do en- fim a paz

71 *Bm F⁷ D Bm c F⁷ Bm*
 Ter - mi-nan - do en- fim to - dös os ma - les Em

77 *B⁷ transposição de c Em F⁷*
 se- gui-da ve - io Cam-pos Sa - les Ro-dri-gues Al - ves, A- fon-so Pe

83 *Bm G⁷ F⁷*
 na, Ni - lo Pe - ça - nha, Her-mes da Fon- se - ca e ou - tros mais Ho

89 *E Bm A⁷ G⁷*
 - je a jus-ti - ça nu-ma gló - ria o - pu - len - ta A três de ou - tu-bro demil no-ve- cen

95 *F⁷ A⁷*
 - tos e cin - quên - ta Nos trou - xe a - que - le que sem - pre so - cor - reu a pá

99 *D G⁷ F⁷*
 - tria em ho - ras a-mar-gas O e-mi - nen-te es - ta - dis-ta Ge - tú - lio Var - gas

104 *F⁷ B⁷ F Em F⁷ Bm Em*
 E - lei - to pe - la so-be-ra - ni - a do po - vo Su-a vi - tó - ria im-po

110 *F⁷ Bm B⁷*
 nen - te e al - ta - nei - ra Mar - ca - rá por cer - to um ca - pí - tu - lo

115 *Em Bm G⁷ F⁷ Bm*
 no - vo Na his - tó - ria da Re - pú - bli - ca Bra - si - lei - ra

Ex. 7 - Divisão formal de *Sessenta e um anos de República* (Império Serrano, 1951)

A divisão formal aqui apresentada procurou levar em conta a progressão harmônica, os pontos de relaxamento rítmico e/ou melódico e a ocorrência de elementos que pudessem dar unidade a um determinado trecho⁴⁸. Ao todo, podemos distinguir seis partes, número que contrasta fortemente com a forma dos sambas vistos anteriormente.

Em sua análise do fenômeno da repetição em repertórios musicais, Middleton (1983) sugere que se imagine um continuum no qual de um lado estaria a *mônada*, a reiteração extrema de um único som, e do outro o *conjunto infinito*, o processo narrativo no qual, em última instância, nenhum material é repetido. Aplicando esse pensamento ao nosso objeto de estudo, fica claro que o samba-lençol está em uma posição mais próxima do conjunto infinito do que está o samba da década de 1930, por exemplo.

Portanto, como adiantado pela explicação de Tatit, um dos aspectos mais notáveis do samba-lençol é sua tendência de evitar a *repetição* em favor do *fluxo contínuo*. Está em jogo uma preocupação do compositor em impulsionar o desenvolvimento da história a ser contada através da apresentação constante de novos elementos melódicos - uma complexidade musical que tem paralelo com a utilização de um vocabulário poético rebuscado, decorrência imediata da grandiosidade cada vez maior do desfile das escolas de samba⁴⁹:

Acompanhando a evolução das escolas, o samba-enredo vai, portanto, abandonando aos poucos sua singeleza original e, à medida que os componentes começam a vestir-se com fantasias luxuosas, à medida que as alegorias e adereços se tornam mais elaborados, também o compositor reveste de riqueza seu linguajar, para mostra-se à vontade num terreno que lhe parece fascinante, ainda que escorregadio (VALENÇA, 1983: 41).

Em *Sessenta e um anos de República*, alguns poucos elementos musicais são repetidos, seja através de transposição (elementos *a*, *b* e *c*, marcados por colchetes) ou de maneira exata (compassos 64 a 71, que atua como um pequeno refrão). No entanto, a

⁴⁸ Talvez valha a pena reforçar que as letras correspondentes a cada uma das partes estão posicionadas nos seus respectivos compassos iniciais. Espera-se, portanto, que quando há a ocorrência de anacruse, o leitor a considere como parte do material da nova seção.

⁴⁹ Monique Augras elenca algumas expressões relacionadas ao que chama de “estética barroca” no samba-enredo, a maioria delas usadas durante a época de prevalência do samba-lençol: “No Império Serrano, esbarra-se em ‘casta primazia’ - quanto mais curiosa que se aplica às qualidades do duque de Caxias -, ‘episódio relicário’, ‘afago delirante’ e ‘independência laureando o seu Brasão’. O Salgueiro brinda-nos com ‘filosofia rudimentar’, ‘primaz documentarista’, ‘régia tribo ordeira’, ‘colorido multicolor’, ‘trejeito reticente’ e ‘candelabros palmeirais’. A Portela comparece com ‘incomensurável séquito’, ‘guias defensores do amanhã’ e ‘inúmeras dádivas divinas’. A Mangueira, como sempre, fulgura em ‘panorama suntuoso / primavera, sublime e vibrátil’, ‘limiar de vitórias’, ‘catedrais exuberantes’, ‘luz divinal’, sem falar na ‘suave sinfonia dos mascates em pregação’” (AUGRAS, 1998: 171-172).

retomada de materiais melódicos previamente apresentados, quando ocorre, atua em favor do próprio *fluxo*, servindo como ponto de “retomada de fôlego” para novos “devaneios”. Como diz Arnold Schoenberg,

a inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição. Enquanto a repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia, a justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar em absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos (SCHOENBERG, 1991: 5).

De qualquer forma, o evitamento da repetição é predominante no samba-lençol e acaba por se refletir na diminuição da importância do *refrão*, visto que este atua como ponto de “refreamento” do fluxo melódico de uma canção (COELHO, 2009). Desse modo, podemos encontrar sambas com completa ausência de refrões⁵⁰ e outros em que, quando um refrão é atingido, “é como se o encontrasse por acaso ao final de longa jornada” (TATIT, 2000: 3), ou seja, nos últimos compassos da composição⁵¹. Esse é o caso, para citar somente sambas de Silas de Oliveira para o Império Serrano, de *Os cinco bailes da história do Rio* (1965), *Pernambuco*, *Leão do Norte* (1968) e *Aquarela Brasileira* (1964), este último aqui dividido em sete seções (Ex. 8):

⁵⁰ Esse é o caso de *História da liberdade no Brasil* e *Dona Beja, a feiticeira de Araxá*, compostos por Aurinho da Ilha para o Salgueiro em 1967 e 1968, respectivamente.

⁵¹ Isso não significa, evidentemente, que não houvesse sambas em que o refrão está situado entre as estrofes, como *História do Carnaval Carioca*, de Geraldo Babão e Valdelino Rosa (Salgueiro, 1965), e *Viagem pitoresca através do Brasil*, de Da Roça e Djalma (Mocidade Independente, 1968).

"Aquarela Brasileira", Império Serrano, 1964
(Silas de Oliveira)

A Am Dm Am Dm

Ve - jam es - ta ma-ra-vi - lha de ce - ná - rio É um e - pi - só

8 E7 Am Dm E7

- dio re - li - cá - rio Que o ar - tis - ta num so - nho ge - ni - al

14 F7 E7 Am G7

Es - co - lheu pa - ra es - te car - na - val E o as - fal - to co

20 C B^ø E7 B^ø

- mo pas - sa - re - la Se - rá a te - la Do Bra - sil em for

26 E7 Am E7 **B** Am Dm

- ma de a - qua - re - la Pas - se - an - do pe - las cer - ca - ni - as do A - ma - zo

31 Am E7 Am G7

- nas Co - nhe - ci - vas - tos se - rin - gais No Pa - rá a I -

38 C B7 E7

- lha de Ma - ra - jó E a ve - lha ca - ba - na do Tim - bó Ca - mi - nhan

45 **C** A7 D B7

- do a - in - da um pou - co ma - is De - pa - rei com lin - dos co - quei - rais

51 E7 Dm E7 Dm

Es - ta - va no Ce - a - rá, ter - ra

58 E7 Am E7 Am

de I - ra - po - ã De I - ra - ce - ma e Tu - pâ Fi

65 **D** Dm E7 Am E^ø A7 Dm

- quei - ra - di - an - te de a - le - gri - a Quan - do che - guei á Ba - hi - a

72 G7 C B7
Ba - hi - a de Cas - tro Al - ves, do a - ca - ra - jé Das noi - tes de ma - gi

78 E7 Dm E7 Am
- a e do can - dom - blé De - pois de a - tra - ves - sar as ma - tas do I - pu As - sis

84 B7 E7 A F#m7 Bm7 E7
- ti em Per - nam - bu - co à fes - ta do fre - vo e do ma - ra - ca - tu Bra - sí

89 E A E7 A A/C# C°
- lia tem o seu des - ta - que Na ar - te, na be - le - za e ar - qui - te - tu

95 Bm F#7 Bm F#7 Bm
- ra Fei - ti - ço de ga - ro - a pe - la ser - ra

100 E7 A
São Pau - lo en - gran - de - ce a nos - sa ter - ra No les

105 F C#° F#7 C#° F#7 G7
- te por to - do o Cen - tro - O - es - te Tu - do é be - lo e tem lin - do

110 F#7 Bm F#7 Bm
ma - tiz O Rio dos sam - bas e das ba - tu - ca

115 E7 A E7
- das, Dos ma - lan - dros, das mu - la - tas de re - que - bros fe - bris Bra - sil,

121 A
es - sas nos - sas ver - des ma - tas Ca - cho - ei - ras e cas - ca

125 C#° F#7 Bm F#7
- tas de co - lo - ri - do su - til E es -

129 Bm E7 C#m F#7
- te lin - do céu a - zul de a - nil E - mol - du -

133 F7 E7 Am E7
- ram em a - qua - re - la o meu Bra - sil

137 **REFRÃO** Am E7 Am Am/G
Lá lá - lá - lá - iá

141 F Em7 Am7 E7
Lá lá - lá - lá - iá

Ex. 8 - Divisão formal de *Aquarela Brasileira* (Império Serrano, 1964)

No samba-enredo, a prática de modulação entre tonalidades homônimas⁵², como a que ocorre na seção E de *Aquarela Brasileira* (Lá menor para Lá Maior), começa a ser percebida na era dos sambas-lençol. A aplicação de um recurso composicional como esse (Ex. 9 a 12) é favorecida pela própria extensão da linha melódica, a qual necessita constantemente de elementos de variação para evitar a monotonia. Dessa forma, mais um elemento de diferenciação entre os sambas das primeiras décadas e os sambas-lençol é agora identificado, visto que os primeiros costumam apresentar unidade tonal nas partes A e B.

⁵² Tonalidades de modos diferentes que possuem a mesma tônica (Ex: Dó maior/Dó menor).

"Os cinco bailes da história do Rio", Império Serrano, 1965
(Silas de Oliveira / Dona Ivone Lara / Bacalhau)

Ré Menor: E^ø A⁷ Dm Dm/C

Can - ta - re - mos em so - nho Os cin - co bai
- les da his - tó - ria do Ri - o Quan
- do a ci - da - de com - ple - ta - va

Ex. 9 - Modulação em *Os cinco bailes da história do Rio* (Império Serrano, 1965)

"Viagem pitoresca através do Brasil", Mocidade Independente, 1968
(Da Roça / Djalma)

Si Menor: Bm Em F^{#7}

E - ra dis - pu - ta - da a pre - ço de ou - ro Pe - la mais
al - ta no - bre - za Eu re - vi -
na mi - nha mú - si - ca a me - mó - ria

Ex. 10 - Modulação em *Viagem pitoresca através do Brasil* (Mocidade Independente, 1965)

"Exaltação a Cândido Portinari", *Império da Tijuca*, 1968

(Ailton Furtado / Mario Pereira)

Dó Menor: Cm

Pin - tou_ com_ po - e - si - a A for - ça que_ no_ a - gres

- te se_ fa - zi - a Nos - so_ cho - rar, nos - so_ sor - rir

Na te - la gi - gan - tes - cos_ mu - rais_

Ex. 11 - Modulação em *Exaltação a Cândido Portinari* (Império da Tijuca, 1968)

"Brasil, flor amorosa de três raças", *Imperatriz Leopoldinense*, 1969

(Mathias de Freitas / Carlinhos Sideral)

Ré Menor: E^ø

Bo - tão_ em flor_ cres - cen - do um di - a

Nes - sa_ mis - tu - ra tão_ su - til_ E_ as -

- sim, Na cor - te os nos - sos an - ces - trais_

Ex. 12 - Modulação em *Brasil, flor amorosa de três raças* (Imperatriz Leopoldinense, 1969)

Outro procedimento bastante comum nos sambas-lençol, presente na parte G de *Aquarela Brasileira*, é a utilização de um refrão final com o canto interjeccional⁵³, feito somente com duas sílabas (geralmente *lá-iá* ou *lá-rá*) ou a vogal *o*, evidenciando antes a sua função como apoteose de toda a composição do que como um auxílio à compreensão do enredo⁵⁴. Além disso, é bastante claro o caráter *cantabile* desse estilo de samba-enredo, resultado da utilização de figuras de longa duração (Ex. 13 a 19).

⁵³ "O canto interjeccional, cujo sentido é quase sempre inexistente, representa o período primário da superioridade do ritmo ou da melodia sobre as palavras do canto. As sílabas ou as interjeições, nesse caso, são meros expedientes orais para marcar o compasso ou sustentar a melodia" (SPINA, 2002: 59).

⁵⁴ Convém dizer que nem todos os sambas das décadas de 1950 e 1960 eram *lençóis*, no que diz respeito à sua extensão. No entanto, os procedimentos de composição aqui assinalados (com exceção da modulação entre tons

"Exaltação a Caxias", Império Serrano, 1955
(Silas de Oliveira / Mano Décio da Viola / João Fabrício)

Excerpt from the musical score for "Exaltação a Caxias". The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Lá - iá, Lá Lá - iá, Lá Lá - iá, Lá Lá - iá. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Chords indicated above the staff are A, E7, and A.

Ex. 13 - Refrão de *Exaltação a Caxias* (Império Serrano, 1955)

"Chica da Silva", Salgueiro, 1963
(Noel Rosa de Oliveira / Anescar Rodrigues)

Excerpt from the musical score for "Chica da Silva". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff. The lyrics are: ô, ô, ô, ô. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Chords indicated above the staff are C, A7, Dm, and D#o.

Ex. 14 - Refrão de *Chica da Silva* (Salgueiro, 1963)

"Peri e Ceci", Beija-Flor, 1963
(Cabana)

Excerpt from the musical score for "Peri e Ceci". The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Lá, lá, lá, lá - iá, Lá, lá, lá. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Chords indicated above the staff are Cm, Fm, and Cm.

Ex. 15 - Refrão de *Peri e Ceci* (Beija-Flor, 1963)

homônimos, mais presentes em sambas extensos) são os mesmos para quase toda a produção das décadas de 1950 e 1960.

"História de um preto velho", Mangueira, 1964
(Pelado / Hêlio Turco / Comprido)

Chords: G, E⁷, Am, D⁷

Lyrics: ô ô ô ô ô ô ô ô

Ex. 16 - Refrão de *História de um preto velho* (Mangueira, 1964)

"Aquarela Brasileira", Império Serrano, 1964
(Silas de Oliveira)

Chords: Am, E⁷, Am, Am/G

Lyrics: Lá lá - lá - lá - iá

Ex. 17 - Refrão de *Aquarela Brasileira* (Império Serrano, 1964)

"Os cinco bailes da história do Rio", Império Serrano, 1965
(Silas de Oliveira / Dona Ivone Lara / Bacalhau)

Chords: Dm, A⁷, Dm, Dm/C

Lyrics: Lá lá - iá Lá lá - iá Lá lá - iá

Ex. 18 - Refrão de *Os cinco bailes da história do Rio* (Império Serrano, 1965)

"Pernambuco, Leão do Norte", Império Serrano, 1968

(Silas de Oliveira)

Chords: G, D/F#, Em, Am, 1. D7, G, D7, 2. D7, G, D7

Lyrics: Lá lá lá - iá lá - iá, Lá - iá

Ex. 19 - Refrão de *Pernambuco, Leão do Norte* (Império Serrano, 1968)

Já este refrão faz referência ao enredo, mas somente em seu final (Ex. 20):

"Heróis da liberdade", Império Serrano, 1969

(Silas de Oliveira / Mano Décio da Viola / Manoel Ferreira)

Chords: D, A7, D, B7, 1. E7, A7, D, A7, 2. E7, A7, D, A7

Lyrics: Ô ô ô ô ô, Li - ber - da - de, Se - nhor

Ex. 20 - Refrão de *Heróis da Liberdade* (Império Serrano, 1969)

No final da década de 1960, a estética do *samba-lençol* começou a ser abandonada em favor de outra de mais fácil apreensão pelo público presente ao desfile e, consequentemente, melhor adequação à execução nas rádios. Antes de abordar essas e outras transformações, vale a pena observarmos algumas questões relativas à oralidade nas escolas de samba, algumas delas concernentes justamente ao período que acabou de ser abordado.

3 - “A ARTE DE VIVER É APRENDER NO DIA A DIA”⁵⁵: ORALIDADE E O COMPOSITOR

3.1 Oralidade

Em seu estudo *Oralidade e Escrita*, Walter Ong (1998) afirma que o fato de nós, leitores, estarmos imersos na cultura escrita faz com que tenhamos “muita dificuldade em conceber um universo oral de comunicação ou de pensamento, salvo como uma variante de um universo letrado” (ONG, 1998: 10). Se tomarmos como exemplo a atividade poética, podemos dizer que o progressivo aumento da literacidade ao longo dos séculos acabou por fazer com que atualmente associemos quase imediatamente a poesia com a escrita, nos esquecendo – ou mesmo ignorando – o fato de que em tempos antigos a primeira era transmitida de forma oral. Da mesma forma, provavelmente por conta de a musicologia ter surgido e se desenvolvido a partir do estudo de obras registradas em partitura, não é raro perceber no meio acadêmico a tendência de considerar a música transmitida sem o suporte escrito como uma exceção, pertencente a um passado distante ou ao domínio tradicional ou folclórico. Dessa forma, a visão do que é “norma” em música – ou o que deve ser estudado por ela – frequentemente é balizada pelo repertório escrito; “saber música” significaria, então, dominar a notação e a teoria musical tradicionais (LILLIESTAM, 1996: 196, tradução minha).

Entretanto, se considerarmos como “música de tradição oral” toda música não transmitida, aprendida ou registrada em partitura, nos daremos conta de que, ao invés de ser a exceção, ela, na verdade, é a norma em todo o mundo. Como aponta Peter Jeffery,

a transmissão oral não é uma característica peculiar de uma música em certas épocas, mas sim uma característica universal de quase toda música em quase todas as épocas. O que nós chamamos de “transmissão oral” é o que a maioria dos seres humanos através da história tem chamado simplesmente de “música” – algo para ser tocado ou ouvido ao invés de algo para ser escrito ou lido (JEFFERY, 1992: 124, tradução minha).

Pelo fato de o termo “oral”, quando tomado de maneira estrita, estar associado à produção do som de forma vocal, Bruno Nettl (2005: 291) adota a expressão “aural”, de forma a destacar a atividade de *escuta*, para se referir ao processo de criação e transmissão

⁵⁵ Verso de *Eu acredito em você! E você?* (Edispuma, Licinho Jr., Marcelinho Santos e Foca), samba-enredo de 2012 da Acadêmicos do Grande Rio.

musical sem a ajuda da notação. Já Martha Tupinambá Ulhôa sugere que a fonte dos dados utilizados pelo pesquisador, além da questão da presencialidade, poderia atuar como fator distintivo: dessa forma, o termo “oral/aural” indicaria “o estudo das práticas musicais observadas através do contato etnográfico” e “aural” o “estudo das práticas musicais através da análise de fonogramas⁵⁶” (ULHÔA, 2008: 251). Anne Dhu McLucas (2013), por sua vez, argumenta que, se o que se busca é uma precisão terminológica, tecnicamente deveríamos utilizar a expressão “tradição aural/oral/visual/sinestésica”, visto que o ouvido, a boca, a visão ou manuseio de um instrumento podem ser acionados. Para essa mesma autora, o termo “tradição oral”, pela força de uso, seria suficiente para englobar todas essas dimensões sensoriais e compreenderia ainda os processos de transmissão da música realizados sem o suporte escrito. Essa é a visão adotada neste trabalho.

Na verdade, diferentes cenários de criação e transmissão de peças musicais podem ser imaginados (NETTL, 296-297). De um lado, estariam as peças criadas sem o auxílio da notação e transmitidas oralmente – e que são o tipo de material musical mais comum produzido pelo ser humano. Do outro, estariam aquelas compostas com o uso da notação e feitas para serem tocadas por músicos que irão ler as notas na partitura sem a possibilidade de alterá-las – a música orquestral do século XIX se encaixa aqui⁵⁷. Entre esses dois polos, seria possível pensar em uma infinidade de interações entre o oral e o escrito: processo composicional com ou sem escrita e transmissão por gravações, como é o caso da maior parte da música popular; escrita como recurso mnemônico para a performance, como se dá no jazz, por exemplo; escrita como registro de uma prática oral (compilações de repertórios tradicionais feitas por folcloristas e etnomusicólogos); entre muitos outros.

Walter Ong (1998) sugere a existência de uma *oralidade primária*, aquela “de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão”, e de uma *oralidade secundária*, existente na atual cultura de alta tecnologia, mediada “pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão” (ONG, 1998: 19). Para o autor, apesar da

⁵⁶ Em conversa pessoal, a Profa. Martha Ulhôa me revelou que tem passado a utilizar o termo “audível”.

⁵⁷ É importante dizer, entretanto, que mesmo no universo da música erudita, fortemente baseado na escrita, é possível perceber marcas de oralidade: “ainda que possa parecer que a música erudita não se baseie na tradição oral, dependente como é de partituras escritas, uma grande parte do que é ensinado e tocado não aparece em nenhuma parte na notação musical. Nuances de ritmo, timbre, ornamentação, vibrato – muito do que faz com que a performance musical aconteça – são transmitidas de músico a músico em aulas ou pela imitação de gravações. [...] De fato, correntes inteiras de pensamento sobre a forma que um instrumento deve ser tocado são legadas oralmente através das gerações de professores pertencentes a uma determinada ‘escola’” (McLUCAS, 2013, tradução minha).

praticamente inexistência de uma oralidade primária “pura” nos dias de hoje, sem qualquer presença da escrita ou da tecnologia, ainda é possível identificar em muitas culturas no mundo contemporâneo modos de pensamento que preservam, de alguma maneira, as suas características. De acordo com Ricardo Azevedo, esse é justamente o caso das escolas de samba:

Para além de interferências e interesses políticos e comerciais externos, as escolas de samba ainda podem ser consideradas e descritas como um espaço popular essencialmente comunitário, coletivo, afetivo, interessado e organizado espontaneamente, onde família, hierarquias, contexto (e religiosidade) se mesclam e se sintetizam de forma admirável. [...] Note-se que, embora tradicionais, elas estão estabelecidas nas grandes cidades, são absolutamente contemporâneas e inseridas na modernidade embora, ao que tudo indica, sejam fruto de outro modelo de consciência (AZEVEDO, 2013: 344).

Para Azevedo (2013), a cultura do samba é marcada pelo que chama de *modelo de consciência popular*, ligado à oralidade (em oposição ao *modelo hegemônico, moderno e escolarizado*, ligado à escrita), o qual se manifesta tanto no cotidiano e forma de sociabilização entre os sambistas quanto nos temas abordados por suas composições:

Vida coletiva e comunitária, hierarquias familiares, religiosidade e magia, valorização do senso comum, comida, trabalho e dinheiro (a luta pela sobrevivência) além de uma profunda ligação com a cultura oral e suas implicações, foram e continuam sendo até hoje assuntos umbilicalmente ligados ao samba (AZEVEDO, 2013: 129).

O que se depreende da fala de Azevedo é que, muito mais do que uma questão de transmissão, a predominância da oralidade ou da escrita em uma cultura – ou, mais precisamente, dos modos de consciência a eles atrelados – traz implicações fundamentais nas experiências de vida e nas concepções de mundo dos indivíduos que dela participam. Isso inclui os modos de composição, performance e recepção de obras artísticas; a forma de aprendizado (no caso específico da música, aprendizado de um repertório ou de um instrumento); a predominância da individualidade ou coletividade; e o grau de valorização da inovação e da originalidade.

Cada um desses aspectos será mencionado ao longo deste trabalho. Por ora podemos avaliar de que maneira o aprendizado dos saberes do samba e a forma de sociabilidade entre os compositores apresenta – ou apresentava, no que diz respeito a alguns aspectos – marcas da oralidade.

3.2 Enculturação

É comum a associação entre escrita e aprendizado musical formal, bem como entre oralidade e aprendizado informal. Para Lucy Green (2001: 3-4), além do papel central exercido pela partitura, o aprendizado formal se dá dentro de um quadro institucional, com programas de ensino e sistemas de avaliação bem definidos, classificação dos estudantes por níveis de conhecimento, e a presença de uma literatura que abarca desde textos pedagógicos até materiais de ensino. O aprendizado informal estaria mais ligado à aquisição de conhecimentos na *prática*, por meio da escuta e imitação de gravações, da observação de músicos mais experientes e pelo desenvolvimento de uma forma própria de aprendizado, sem a orientação de um professor, geralmente com a ajuda ou o encorajamento de familiares ou de pares.

Baseado em uma revisão de diversos estudos sobre o assunto, Göran Folkestad (2006: 141-142), identificou quatro maneiras pelas quais é possível distinguir o aprendizado formal do informal: pelo viés da *situação*, no qual o que está em jogo é saber se o aprendizado se dá, respectivamente, dentro ou fora de uma instituição; pelo *estilo de aprendizado*, em que o foco é verificar se a transmissão dos saberes se dá por meio da escrita ou da prática “de ouvido”; pelo *domínio*, em que se indica *quem*, se um professor ou o próprio indivíduo de maneira autodidata, toma as decisões sobre *quais* atividades devem ser feitas, definindo também *quando* e *como* elas devem ocorrer; e, por fim, pela *intencionalidade*, que se atém a distinguir se a mente do indivíduo está voltada para uma questão pedagógica (aprender como tocar) ou artística (simplesmente tocar). Para Folkestad (2006), os dois últimos conceitos são os mais adequados para que se possa chegar a uma visão dialética do processo de aprendizagem:

É muito simplista, e na verdade falso, dizer que o aprendizado formal ocorre somente em ambientes institucionais e que o aprendizado informal ocorre somente fora da escola. Ao contrário, essa visão estática deve ser substituída por uma visão dinâmica na qual os estilos de aprendizado formal e informal são aspectos do fenômeno de aprendizado, independentemente de onde ele é realizado. Usado como uma ferramenta analítica, o que caracteriza a maioria das situações de aprendizado é a troca instantânea entre as duas formas e a interação entre elas. Da mesma forma, a distinção entre aprendizado formal e informal não deve ser vista como principalmente física: aprendizado formal como equivalente ao aprendizado na escola e aprendizado informal como uma descrição do aprendizado fora da escola. Ela é antes uma questão se a *intencionalidade* dos indivíduos é voltada para o fazer musical ou para o aprendizado da música, e se a situação de aprendizado é formalizada no

sentido de que alguém assumiu o papel de “professor”, dessa forma definindo os outros como “estudantes” (FOLKESTAD, 2006: 142, tradução minha).

Ainda que se possa admitir a não-correlação entre espaço e forma de aprendizado, é inegável que, ainda hoje, os conservatórios de música são os espaços por excelência de ensino formal da teoria musical tradicional. Nesse sentido, podemos, sim, dizer que a maioria dos compositores de escola de samba não possui esse tipo de educação musical em específico, já que são raros entre eles os que frequentaram instituições como essas. Portanto, mesmo que nas escolas de samba possam ser transmitidos muitos outros saberes, inclusive de maneira formal (em uma relação professor-aluno, com a intenção de ensinar, etc.)⁵⁸, não é comum encontrar nelas a transmissão da teoria musical tradicional, a qual costuma estar atrelada a uma determinada concepção do que é o fazer artístico.

É possível perceber, principalmente a partir de depoimentos de compositores mais experientes, que, no samba, o processo de *enculturação musical*, a aquisição de habilidades e conhecimentos musicais por meio da imersão nas práticas musicais cotidianas em um determinado contexto social (GREEN, 2001: 22), costumava ser feito de forma autodidata, com base na observação dos sambistas mais respeitados:

Eu era muito pequeno e então acompanhava os meus irmãos no samba, mas até um limite. Meu irmão Jorge frequentava o Cacique de Ramos desde pequeno, frequentava a Imperatriz quando ela ainda ensaiava no Paranhos. Um cunhado meu, Trajano Russo, que é considerado um dos maiores partideiros do Brasil e do Rio de Janeiro, frequentador assíduo da Mangueira e de tudo quanto é escola, também ia e eu ficava ali sempre à espreita, sempre esperando a oportunidade, ouvindo um, ouvindo outro. Um outro cunhado, Denir Lobo, que também veio mais tarde a ser vencedor na Imperatriz Leopoldinense, ia e junto com eles eu comecei a conhecer, ainda pequeno, em 1962, 1963, compositores da Imperatriz Leopoldinense que frequentavam muito uma esquina ali pertinho onde tinha o chamado *El Fernando*, que era o espanhol mais brasileiro que eu já conheci, e que aos domingos tinha um samba com as pessoas da Imperatriz Leopoldinense e pessoas vinculadas a samba. E como os meus irmãos também iam para ali, o meu cunhado e tal, eu ia e ficava ouvindo. Eu adorava ouvir (TUNINHO PROFESSOR, 2015).

Mesmo lá na Casa Branca, onde era a sede da Unidos da Tijuca [escola na qual sua mãe desfilou como porta-bandeira], tinham épocas que visitavam a escolinha, o terreirinho que eles tinham lá de samba, um Paulo da Portela,

⁵⁸ Algumas escolas de samba oferecem, por exemplo, cursos de iniciação aos instrumentos da bateria, aulas de dança para passistas, entre outros. De qualquer forma, ainda que haja a figura de um professor, a transmissão não é feita da maneira formal descrita por Green (divisão em níveis, métodos escritos, etc.), o que revela uma importância muito maior da oralidade do que da escrita no universo das escolas de samba.

um Cartola, com o violão, e tinha os da casa, que também eram respeitados. Sinval Silva, Nelson de Moraes, tinha o Henrique Mesquita... Então ali você assistia um recital de sambas dessas celebridades. E eu ficava ali seduzido por aquilo. [...] E isso então é que me induziu a gostar de samba (SABIÁ, 2009).

Meu pai tocava violão. [...] Na minha casa se reuniam muitos compositores e cantores daquela época, como Patrício Teixeira, que também era violonista e professor de violão, Francisco Alves... Grandes compositores passaram pela minha casa lá no Catete, reuniam-se com meu pai, e aquilo me deu uma grande influência. E os compositores também do Catete. O Catete tinha uma escola de samba [Unidos do Catete] de grandes compositores. O falecido Irineu, que foi um grande compositor, Lourival Boa Memória, Carlinhos... tem tantos e tantos outros que me ensinaram bastante (NOCA DA PORTELA, 2009).

Aluísio Machado conta que fazia questão de seguir aquele que, para ele e muitos outros, é o maior dos compositores de samba-enredo:

Eu estava sempre atrás do meu ídolo, que era o Silas de Oliveira, que andava muito junto com o Walter Rosa. E eu sempre que podia estava atrás dele, porque eu gostava das mensagens que ele passava. Naquela época [início dos anos 1950] ele já estava cem anos na frente. Não sei se cem anos é exagero, mas ele já dizia as coisas lá na frente. [...] Eu comecei a andar [com Silas], a ouvir uns negócios dele, fiquei amarrado... Sei lá, parece que eu absorvi. Porque isso ninguém ensina a ninguém. Mas eu comecei a absorver a forma dele escrever (MACHADO, 2009).

Além do aprendizado do repertório, era comum que a própria iniciação no instrumento se desse nas rodas de samba. O depoimento do compositor André Diniz revela que ainda no começo da década de 1990, quando começou a compor sambas-enredo, a transmissão de conhecimento podia se dar nessas situações informais:

Eu entrei na Raça, [torcida organizada] do Flamengo, e na porta da entrada da Raça tinha um pagode. Então ali eu ficava vendo o Bocão tocando tantã e tinha um garoto chamado Marquinhos, que hoje é o Marquinhos do Banjo, compositor da União da Ilha, que ficava tocando o banjo. Ele também era da Raça e eu ficava olhando aquilo. Ali eu já comecei a aprender a tocar cavaquinho (DINIZ, 2013).

Para alguns compositores, a predisposição para a composição se manifestou ainda na infância, de maneira espontânea:

Minha mãe contava que eu ficava dentro de um caixote cantando alguma coisa assim: “A vida vai, a vida vem...”. Aí o meu irmão mais velho botou

um pedaço nessa letra: “Quando eu morrer o meu amor vai também” (CORRÊA, 2013).

No colégio, eu fazia música. Com aquele negócio de bilhetinho para as namoradas, eu fiz um bilhetinho que virou música (MACHADO, 2009).

Eu gostava de fazer música para os outros, para o professor, para o coleguinha, e eu fazia aquela música errado e “nego” me achava gozado, bonito e eu fui me incentivando (GUGA, 2013).

Eu descia o morro para pegar água e a garotada descia batucando, cantando samba. E eu fui naquela ali e estou até hoje. Bendita lata! (KATIMBA, 2009).

Frequentemente os primeiros ensaios no terreno da composição eram submetidos ao crivo, geralmente rigoroso, de alguém da própria família:

Depois que eu comecei a compor, minha mãe dava opinião em algumas coisas, se estava bom. Eu cantava a música, a melodia, a letra, e ela dava a opinião (BAIANINHO, 2009).

Quando eu fazia alguma música, por mamãe gostar de cantar, eu perguntava:
 - Essa música está boa?
 - Eu não gostei muito, não. [...] Filho, será muito difícil você ser compositor. Muito difícil mesmo.
 - Olha, minha mãe. A senhora ainda vai escutar uma música minha no rádio (PAULA, 2009).

Meu cunhado era compositor [da escola de samba Aventureiros da Matriz], e ele me auxiliava muito, me orientava muito, e eu aprendia muito com ele. Quando eu fazia um negócio ruim e mostrava a ele, ele fazia assim: “Tá uma merda”. [...] Eu fazia aqueles versinhos, eu cantava para ele [e ele dizia]: “Ih, isso aí tá muito ruim, rapaz... vamos melhorar isso aqui” (GUGA, 2013).

Para outros, a iniciação no terreno da composição se deu mais tarde. Para Djalma Sabiá e Zuzuca, ambos do Salgueiro, o principal desafio era se afirmar em uma escola repleta de grandes talentos:

Naquele tempo só cobra criada é que podia se meter a ser compositor. Só tinha os caras grandes no nome: Pindonga, Caxiné, Aníbal, Antenor... Quem é que era o moleque que ia se meter a fazer samba no meio desses caras? Eles já tinham o fã clube deles, né? O Pindonga chegava para cantar um samba e ele só batia assim na palma da mão e já estava todo rodeado. E o cachaçal comendo, né? Eu não tinha dinheiro para pagar cachaça [risos]. Eu tinha que ficar espiando, mas aprendendo com eles. E daí para frente passei a fazer a mesma coisa. Passei a ter a minha rodinha de amigos cachaceiros, cachaceiras e daqui a pouco o meu samba estava na boca [do povo] (SABIÁ, 2009).

Quando eu cheguei no Salgueiro, eu ouvi tantas coisas lindas que eu fiquei apaixonado. Quando eu ouvi *Água do Rio*, do Anescar [cantarola “Até a água do rio / Que a sua pele...”] falei, “Ai, meu Deus, tenho que fazer alguma coisa igual”. Mas era difícil. Jamais eu pensei que ia chegar aonde cheguei. Mas eu ouvia aquele samba lindo do Palmares [cantarola *Quilombo dos Palmares*, samba-enredo do Salgueiro de 1960] e ficava louco. E via os ensaios, aquelas coisas, sambas de terreiro como *Água do rio*, samba do Bala e outros mais, Geraldo Babão, esses compositores do Salgueiro. E os sambas também de fora, samba do Império, samba da Mangueira, de outras escolas, compositor tal e tal... e eu queria ser um deles também, mas só era vontade. E realmente, graças a Deus, aconteceu (ZUZUCA, 2009).

Eu tomava um monte de esculhambação. Eu sou um péssimo cantor. Além de ser um péssimo cantor, eu me enrolava na divisão. “Ah, Sabiá! Ô Fulano, vem cá, aprende aqui esse samba do Sabiá, canta aqui!”. Aí o cara que era catedrático vinha, eu passava para ele e daqui a pouco estava tudo... [faz movimento com as mãos indicando um samba cadenciado]. No bolo aí eu cantava. Ali no coro, ah, eu mandava brasa (SABIÁ, 2009).

Já André Diniz aprendeu os fundamentos da composição de samba-enredo a partir da observação privilegiada, como instrumentista, do processo de composição de uma parceria:

Minha convivência com aquela parceria [Adil, Celsinho, Jorge Secretário e Helinho] tocando cavaquinho foi muito importante, porque eu os via fazendo samba. [...] Eu ia tocando e vendo os caminhos que eles iam dando. [...] O que me chamava a atenção era quando eles diziam “levanta essa nota aqui, essa nota está baixa”. Eles estavam na verdade fazendo o acabamento do samba (DINIZ, 2013).

Como mostram os depoimentos, confirmando um fato apontado por Azevedo (2013: 242), é nítida a importância, no samba, do “ver fazer” e do “aprender fazendo” em oposição ao aprendizado teórico, mediado pela leitura.

O compositor Baianinho revela que só pôde ter acesso ao conhecimento musical teórico por ter sido internado em um patronato quando criança, onde estudou clarinete e aprendeu a “dividir semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia e fusa” (BAIANINHO, 2009). Outro caso semelhante é o de David Corrêa: “Quando eu tinha dez anos ia um professor lá em casa me dar umas aulas de teoria” (CORRÊA, 2013).

Baianinho acredita que a educação musical formal na adolescência foi importante para o desenvolvimento do seu estilo pessoal como compositor:

[A formação musical] ajudou porque você começa a ser obrigado... Não tem cabimento você fazer uma música e ela ter que fazer “Lá-lá-lá” e você fazer

“Lá-lá-lá” [canta em um tom mais alto]. Não tem cabimento, você *aprende a fazer a melodia certa*⁵⁹. E devido ao princípio que você teve na música, pelo jeito que o professor puxava por você, você briga às vezes com o parceiro por ele não ter aquele dom de querer trazer a melodia. A nota tem que se encontrar legal lá em cima, não pode ir distorcida, tem que chegar legal. A melodia é linda. Por isso que às vezes você vê... Sei lá. Os meus sambas-enredo são um pouco diferentes, a melodia tem que ser certa. Até me chamam um pouco de chorão devido à melodia (BAIANINHO, 2009, *itálico meu*).

Entretanto, cabe ressaltar que antes disso o compositor já tinha uma vivência na prática do samba:

Antes disso eu já escutava [samba], porque tinha uma família, eu não sei o que eles eram, sei que era uma família de brancos que morava em frente a minha casa. Aquela família era bem de umas 12 pessoas, eu não sei o que era aquilo. Eu sei que todo sábado virava a noite e eles cantando batuque. [...] Então eu ficava escutando aquelas coisas ali. Mas, eu já gostava de tocar um tamborim, eu ficava olhando os caras tocando e tudo (BAIANINHO, 2009).

Alguns compositores, como Edeor de Paula e Martinho da Vila, se dedicaram somente a instrumentos de percussão, aprendidos por meio da própria prática do samba:

Eu comecei a tocar tamborim. De tamborim fui para a caixa de guerra, tarol... Faltou o cara do surdo, “deixa eu ir para o surdo” (PAULA, 2009).

Sou percussionista. Até hoje. Eu não toco instrumentos de harmonia. Uma posição no cavaquinho ou no violão dá para fazer. Qualquer um pode fazer isso, é muito fácil. Mas eu não toco violão. Para dizer que toca violão ou cavaquinho tem que tocar de verdade. Não sou músico de harmonia, sou de percussão (MARTINHO DA VILA, 2014).

Já Noca da Portela e Toninho Nascimento revelam que usam o violão, mas sem grande habilidade técnica:

Minha mãe me incentivou muito para que eu continuasse a compor, continuasse a tocar o meu violãozinho para compor. Porque eu nunca fui profissional, mas para compor eu sempre usei o violão (NOCA DA PORTELA, 2009).

⁵⁹ Peço ao leitor que guarde bem essa expressão; a ideia de que a educação musical é capaz de ensinar a maneira *correta* de fazer música será reproduzida pelo compositor Kleber Rodrigues (capítulo 6), ainda que seja, de maneira contrária a Baianinho, para justificar os seus supostos “erros” de composição.

Eu toco violão, mas é o beabá do beabá do beabá. Não sou violonista. Toco violão, faço algumas coisas, me ajuda em algumas coisas, mas não sou músico (NASCIMENTO, 2014).

Entretanto, existe o caso, inimaginável para muitos dos músicos de formação acadêmica, dos sambistas que não tocam *nenhum* instrumento musical e que ainda assim – ou justamente por conta disso⁶⁰ – atingiram um nível de excelência como compositores:

Até hoje eu não sei uma nota musical. Uma vez, agora há pouco tempo, eu comprei um cavaquinho para o Inácio [filho do compositor], que estudava música e piano, e ele quis trocar de instrumento, porque a gente ia na casa do Martinho, da Beth, os pagodes rolavam e ele dizia: “Pô, pai, como é que eu vou tocar? Eu quero tocar! Vou tocar cavaquinho”. Aí mudou para o cavaquinho e fui comprar um cavaquinho para aprender. Mas eu não consigo aprender, não. Realmente eu não consigo aprender. Às vezes eu arrisco bater um tamborim com o dedo, mas mesmo assim acho que desafino [risos] (KATIMBA, 2009).

Nunca estudei música. É musicalidade nata. Muita gente acha esquisito que eu não toque nenhum instrumento. Geralmente quem não toca nenhum instrumento faz letra ou faz aquela melodia simplezinha. Eles acham esquisito que eu faça melodias mais ricas, mais elaboradas, sem tocar um instrumento. Muitas vezes um parceiro que toca um instrumento começa uma melodia e eu consigo achar caminhos que ele mesmo fica assustado: “Ué? Nossa! É muito diferente isso! Bacana! Vamos então por essa ideia!” [...]. Então, o fato de não tocar um instrumento acaba não sendo um empecilho (NICOLAU, 2015).

Hélio Turco, mesmo com seus dezesseis sambas apresentados em desfile pela Mangueira, atinge o absurdo da modéstia:

Eu não sou compositor. Compositor é aquele que canta, bate, toca e samba. Eu não canto, eu não bato, eu não toco e eu não sambo. Eu aprendi a fazer samba à força, de ver os outros fazerem (TURCO, 2009).

O fato de não tocar nenhum instrumento, com exceção da sua característica caixa de fósforos, fez com que Silas de Oliveira tivesse em sua esposa Elaine uma figura fundamental em seu processo criativo, na medida em que ela decorava trechos das melodias que estavam sendo compostas por ele. Como recorda sua filha Elenice dos Santos Reis:

Quando nós morávamos no morro, ele subia um pouco mais para uma pedra onde ele ficava compondo e já vinha com alguma coisa: “Elaine, grava aí”.

⁶⁰ Ivan Vilela chama isso de “trunfo da ignorância”, a alta capacidade criativa de um indivíduo sem educação formal, e que, em última análise, foi a responsável “pela diversidade e qualidade excepcional da nossa música popular” (VILELA, 2013: 70).

Aí minha mãe tinha que botar na cabeça, não tinha gravador na época. “E aí, Elaine? O que é que foi, como é que é? Lembra aquele trecho?”. E ela lembrava na hora o que ele havia pedido para ela gravar (FILHOS DE SILAS DE OLIVEIRA, 2015).

Para outro filho do casal, Silas de Oliveira Junior, sua mãe tinha um papel muito maior do que somente memorizar as melodias:

Eu tenho uma conclusão [...] de que minha mãe fez muitas melodias para os sambas do meu pai. Porque ela guardava na cabeça, era cantora... então em muitas melodias ele não botava o nome dela, mas ela era parceira também (FILHOS DE SILAS DE OLIVEIRA, 2015).

Não é exagero de Silas Junior: é plenamente possível que no momento em que Elaine recordava ao marido os trechos das composições, ela já o fizesse de uma maneira em que a melodia fosse agradável ao canto. Além disso, é importante lembrar que todo trabalho de recordação envolve uma atividade criativa. Como diz Leo Treitler, baseado nas teorias de Frederic Bartlett sobre a memória,

a recordação não é simplesmente o armazenamento de estímulos e sua reprodução posterior. [...] É um processo de construção, não de reprodução. [...] Recordação e construção imaginativa estão em um único continuum. Elas se diferem em grau, mas não em espécie (TREITLER, 1974: 344-345).

A falta de habilidade técnica do compositor em um instrumento harmônico por vezes exigia – para alguns compositores ainda exige – a presença de outra figura: o colega instrumentista cuja função é revisar o samba, alterá-lo se necessário, e transmiti-lo a outros músicos. Em conversa com Aloy Jupiará, a já citada Elenice e sua irmã Vera Lúcia Assumpção revelam que esse era o caso do seu pai Silas de Oliveira:

Vera Lúcia: - Às vezes ele [Silas] cantava em casa quando tinha aquele rapaz que acompanhava ele...

Elenice: - Aquele do violão...

Vera Lúcia: - É, ele era lá da Serrinha.

Elenice: - O Zeca... Ele tinha uns dedos grandes e tocava violão. Às vezes ele cantava junto com o Zeca na hora em que estava compondo.

Aloy: - Então na maior parte do tempo ele compunha sem o acompanhamento de um instrumento musical...

Elenice: - Com a caixa de fósforo. Porque ele nunca aprendeu um outro instrumento (FILHOS DE SILAS DE OLIVEIRA, 2015).

Djalma Sabiá também tinha quem o ajudasse:

Um cara que consertava muita música também da gente era o pai do Mestre Louro e do Almir Guineto, o Iraci [de Souza Serra]. Tocava violão pra burro. Eu chegava na casa do Iraci e ele dizia: “Pode cantar de qualquer maneira”. Aí depois que passava o samba para ele daqui a pouco ele solava (SABIÁ, 2009).

Em seu depoimento ao Museu do Samba, André Diniz utiliza algumas vezes a expressão “compor no braço do instrumento” para se referir ao processo criativo dependente em excesso do suporte de um instrumento harmônico. A composição “fora do instrumento” abriria, portanto, a possibilidade de o compositor fazer uma criação mais espontânea, evitando tanto os vícios quanto o excesso de complexidade que uma “música de músico”, no dizer de Zé Katimba, poderia apresentar. Diego Nicolau dá um exemplo concreto dessa situação e explica o porquê de se recusar a aprender um instrumento:

Existe um compositor famosíssimo no Rio de Janeiro, um dos mestres, chamado Zé Katimba [...]. Eu estava fazendo um samba com o filho dele, Inácio Rios, que também é um nome bem conhecido aqui na área de samba de raiz e que se aventurava na época em samba-enredo também, hoje não mais. Aí a gente estava no apartamento deles fazendo um samba-enredo e o Zé Katimba estava em um outro cômodo, escutando de longe. E a gente debatendo: “Vamos fazer isso aqui, vamos fazer isso ali” e ele virou da cozinha e disse: “É o que ele fez” – e apontou para mim. Ele falou: “Meu filho, não deixe os músicos atrapalharem você. Samba de músico não pega o povo. O que pega o povo é a melodia do cara que não toca. O samba de músico pode dar nota [no desfile], mas não pega o povo”. E eu guardei isso para sempre. Essa frase me marcou tanto que talvez por isso eu não tenha tido interesse em tocar algum instrumento. Talvez eu teria facilidade, por ter a musicalidade aflorada, mas eu fico com medo de perder essa essência do compositor de samba-enredo cru (NICOLAU, 2015).

Em seu estudo sobre a prática musical de ouvido, Liliestam (1996) afirma que a repulsa dos músicos de rock ao conhecimento teórico-musical – ou em demonstrar que eles o possuem – faz parte da “mitologia de autenticidade” desse gênero. Em outras palavras, poderíamos dizer que ela é uma manifestação do que Fabbri chama de “ocultamento ideológico”: a *regra ideológica* desse gênero valoriza a espontaneidade “que vem das ruas”, a música que “vem do coração”, em detrimento ao conhecimento escolarizado. Ainda que admitamos que o mesmo fenômeno aconteça com o samba – em *Feitio de Oração*, Noel Rosa, em parceria com Vadico, já dizia que “ninguém aprende samba no colégio” – é inegável que a ausência de educação musical formal dos sambistas é um dado real, ligado, na maior parte dos

casos, à carência de recursos materiais. De qualquer forma, esse trabalho pretende mostrar que o samba-enredo possui códigos musicais bem marcados que, uma vez interiorizados, permitem que indivíduos de grande sensibilidade prescindam totalmente do instrumento para compor.

Outra possível manifestação do “ocultamento ideológico” diz respeito a uma singularidade do samba-enredo: desde 1968 os sambas de cada escola são gravados em discos lançados anualmente. Embora a motivação primeira da gravação seja a obtenção de lucros para as gravadoras e para as escolas de samba, essa prática acabou por dar origem a um repositório bem documentado de sambas, o qual permite que sucessivas gerações de compositores tenham um vasto e profundo conhecimento da tradição que os antecede. O depoimento do compositor Diego Nicolau é revelador:

Meu aprendizado foi totalmente por discos. Tenho LP, tenho todos os CDs. Eu sempre fui apaixonado por samba-enredo. Eu fui uma criança que gostava de samba-enredo. Depois que tomei gosto e entendimento da coisa, fui pesquisar sambas mais antigos (NICOLAU, 2015).

O fato de que alguém pode, pela audição de discos, aprender os saberes do samba a ponto de se tornar um compositor respeitado no Rio de Janeiro – fato que não é escondido por Nicolau, mas provavelmente o é por outros compositores – contrasta com o discurso de autenticidade no gênero, no qual a ideia de tradição e pertencimento a uma comunidade “real” (em oposição à “virtual”) ocupa uma posição central (TROTТА; CASTRO, 2015).

Devemos lembrar que a transmissão de uma mensagem e o processo de aprendizado por discos também é uma forma de oralidade, aquela chamada por Ong de “secundária”. De todo modo, vale ressaltar que a gravação tem uma capacidade de registro do fenômeno musical de uma maneira muito mais fiel do que a escrita em partitura é capaz de fazer, além de possibilitar ao ouvinte a reprodução ilimitada de uma música, a realização de pausas e a escuta por partes – coisas impossíveis de serem feitas na observação de uma performance ao vivo. Além disso, como afirma Richard Middleton,

em um sentido importante, podemos certamente dizer que uma gravação é *acabada* – finita, objetificada – de um modo que a performance oral não é; de fato, nesse sentido, ironicamente, são as gravações, ao invés das partituras, que representam uma forma extrema de abstração reificada (com o potencial resultado de alienação do produtor e do consumidor). O imediatismo do “discurso” musical é congelado em uma “impressão” elétrica, produzindo uma “publicação acústica” (MIDDLETON, 2002: 83).

3.3 O universo do compositor

Ricardo Azevedo (2013) defende que as noções de *família* e *hierarquia* manifestadas, por exemplo, na valorização da coletividade e no respeito aos membros mais velhos de uma comunidade são fundamentais para o entendimento do modelo de consciência popular e, conseqüentemente, das escolas de samba. Se há um grupo, no seio das escolas, em que essas noções se articulam claramente, esse é a ala de compositores.

Durante muito tempo, pelo menos durante a era pré-Sambódromo⁶¹, a ala de compositores foi uma instituição com hierarquia e regras próprias, gozando de considerável autonomia de organização. Para um jovem compositor, a entrada nesse grupo marcava a sua maturidade como sambista, proporcionando-lhe o prestígio de ser parte integrante de uma espécie de “elite intelectual” da escola.

Ser aceito em uma delas, entretanto, não era uma tarefa fácil; pelo que podemos ver nos depoimentos de vários compositores, havia uma grande rigidez para a admissão de novos membros, visto que, em muitas das escolas, os postulantes a uma vaga deveriam ser submetidos a um teste de composição:

Antigamente você tinha que compor. Você tinha que provar que tu era compositor. Você é que tinha, de improviso, fazer [um samba]... Te dão um tema e aí tu faz aí um “Meu amor me deixou”, não sei o quê, mas o cara tinha que fazer ali (SABIÁ, 2009).

Foi um tema livre. Eu fiz e vim feliz da vida para a minha casa. Eu sabia que tinha feito uma boa coisa. O negócio foi a uma hora da tarde e deu o resultado de tardinha. Tinha uma comissão com Adilson Madruga, Zé Katimba e outros mais, e eu passei no teste. Aí me deu o direito de ingressar na ala dos compositores (GUGA, 2013).

Para entrar na escola de samba naquela época, não era como é hoje, não. Não era mesmo. Hoje tem muita facilidade. [...] Só apareceu eu para a reunião, porque caía uma tempestade. Eu apareci assim mesmo. O camarada que era o presidente da ala dos compositores, o Eliéser, disse: “Faz o seguinte: faz um samba da sua cabeça e vem. Tema livre” (PAULA, 2009).

A importância do teste era tão grande que mesmo compositores indicados por figuras proeminentes da escola deveriam se submeter a ele, fato que indica a autonomia usufruída pela ala de compositores:

⁶¹ O Sambódromo foi inaugurado no ano de 1984.

A gente estava cantando na barraca do Tuiuti “Era no tempo do Rei...” [versos iniciais de *Memórias de um sargento de milícias*]. [...] Então o Paulinho [da Viola] passou com o irmão dele, o Chiquinho e perguntou: “Você aprendeu esse samba aonde?”. “Lá em Madureira, na Portela”. “Você é de onde?”. “Eu sou do Tuiuti”. Ele ficou parado ali, eu comecei a cantar... Eu fazia muito samba de terreiro, uma porção de samba lá. Ele disse “poxa, você não quer ir pra Portela, não?”. Eu disse: “poxa, não faz isso comigo, não... É à vera?”. Ele respondeu: “Claro, rapaz! Você é bom! E onde tem bom compositor o Seu Natal [presidente de honra da Portela] leva lá pra Madureira”. [...] Quando cheguei na Portela, fui obrigado a fazer um teste, apesar de ter sido indicado pelo Paulinho da Viola, pelo Colombo, pelo Picolino, do trio ABC, e o aval do Seu Natal [...]. O Candeia me obrigou a fazer o teste e eu fiz um samba chamado *Portela Querida* (NOCA DA PORTELA, 2009).

Alguns sambistas, como Aluísio Machado, só não foram submetidos a um teste por conta de sua longa vivência na escola:

Naquela época para entrar numa ala não era assim, não. Agora qualquer um de fora entra. Faz [samba] para aqui, faz para ali. Foi difícil para eu entrar na ala de compositores. A primeira área que me deu espaço foi passista. Depois, bateria. Compositor é que foi o último. [...] Eu já fazia música perto do Silas de Oliveira, perto do Acyr Marques, que já faleceu... Era mais fácil, porque o meu irmão já era conhecido (MACHADO, 2009).

Para outros, como Zuzuca, a prova de fogo foi já na quadra, durante um ensaio:

O Calça Larga, Deus o tenha, me ajudou muito. Sempre me incentivou. Mas ele era terrível. [...] O Batismo era [com] as pastoras. Quando eu cantei o [meu primeiro] samba no terreiro, tinha a resposta das pastoras e da bateria [cantarola “laiá-laiá-laiá...”]. Aí eu sentia “eu posso ir”. E o Calça Larga apoiou. Porque se você chegasse com uma música e ela não sáísse do lugar, não dissesse a que veio, ele mandava cortar no ato: “Psiu! Para! É um compositor sem inspiração. Vai dormir!”. Passava vergonha. Era assim, era no ato mesmo! E eu passei por esse batismo (ZUZUCA, 2009).

Já David Corrêa conta que o fato de ser um compositor de sambas de bloco, mais “populares”, fez com que ele encontrasse resistência entre os membros da ala de compositores da Portela:

As alas de compositores, em qualquer escola de samba, eram todas fechadas. Ninguém queria saber de intruções, para não atrapalhar. E eu, moleque novo, sadio, cheio de inspiração... eles já sentiram que eu estava vindo de um bloco e tinha muito papo em torno do meu nome. O Catoni me apresentou [à ala de compositores], fizeram uma ata e ele me encaixou. Na outra reunião que eu fui para ver com o Catoni como é que ia ser mesmo, o negócio era tão ruim que sumiram com a folha da ata. O Catoni – que era parrudão, um negão forte – se aborreceu e falou que estavam tirando a moral dele, que ele estava

botando um convidado ali e os outros não estavam deixando acontecer. Levantou também um monte de gente para discutir com ele, e o Catoni deu uma rodada com o braço que fez cair uns três compositores no chão. O Natal que vinha entrando na Portela, lá embaixo, falou:

- Oba! O que é que está havendo com a minha Portela?

Aquele monte de compositor correndo pra lá, correndo pra cá, um alvoroço danado. Aí o Joãozinho da Pecadora falou:

- Seu Natal, isso não é mais minha Portela.

- Por quê?

- O senhor vai lá em cima e vê: o chão está salpicado de poetas (CORRÊA, 2013).

A entrada em uma ala de compositores não significava necessariamente uma permissão imediata para participar das disputas internas de samba-enredo, nas quais se decide qual obra será cantada em desfile. Antes disso, era necessário que o novo membro passasse por um período de estágio:

Naquela época nós participávamos de uma reunião, eles escolhiam uma mesa [...], davam o tema e você tinha três, quatro horas [para compor]. [...] O tema que eles me deram foi “vida”. Voltei depois de quatro horas. [...] Era uma coisa linda a seriedade com que se olhava um samba, mesmo mínimo, mas feito por um compositor. Era um negócio fabuloso. Era um respeito, sabe? “Está aqui a obra que você fez. Mostra para a gente”. E aí eles leram a letra e disseram “agora canta”.

[cantando]

Não quero mais ter amizade com ninguém porque

Sofri demais por querer bem a quem me fez sofrer

Deixei de lado o meu pandeiro e o meu violão

Um dia a gente chega à conclusão

Que tudo nessa vida é ilusão

Vida, vida, noves fora, nada

É a cruel verdade, pode crer

Vida, vida, noves fora, nada

Temos que ser assim, não sei por quê

Me aprovaram e eu feliz da vida:

- Agora vou concorrer [na disputa de] samba-enredo!

- Não... Você vai ficar um, dois anos estagiando, pode continuar ajudando no carro [de som] – eu já ajudava como cantor – e depois disso você concorre a samba-enredo (TUNINHO PROFESSOR, 2015).

Quando eu cheguei lá [no Salgueiro] eu era um desconhecido qualquer. Em vista daqueles baluartes que tinha lá, os consagrados, eu era [só] mais um... “Taí, vai puxar corda”. Cheguei puxando corda, esquentando o samba para os grandes chegarem... e fui devagarinho, devagarinho compondo minhas águas com açúcar. [...] Eu só fui concorrer com samba de enredo depois de uns cinco anos de Salgueiro. Naquele tempo os compositores não chegavam igual hoje, não. Era só os baluartes da escola (ZUZUCA, 2009).

Quando o compositor chegava na escola, ele não podia disputar samba-enredo. Hoje é diferente: o cara chega e já bota um samba-enredo. Ele tinha que ficar três anos na escola preso disputando samba de quadra. Era um estágio. Eu dizia que eu estava “na cerca”, só esperando a hora (GUGA, 2013).

Já Djalma Sabiá somente conseguiu o espaço para compor samba-enredo por conta da recusa dos sambistas veteranos em compor para um enredo em específico:

O negócio de compor samba-enredo foi um acaso também. Porque o carnavalesco escolheu um tema lá e todo mundo achava que aquele tema não podia ser, coisa e tal, e eu estava só espiando. Inclusive o [Geraldo] Babão, que era um senhor compositor, foi embora e saiu andando. Aí eu peguei o papel, não era sinopse, eles davam um troço escrito. Aí eu olhei e falei: “Aqui dá pra fazer um samba, sim”. Aí fiz o primeiro samba-enredo, em 1956 [*Brasil, fonte das artes*, em parceria com Armando Régis] (SABIÁ, 2009).

Uma exceção notável é Noca da Portela, que aos quatorze anos de idade obteve a permissão para compor um samba-enredo. Cabe notar que a escola em questão era a pequena Unidos do Catete (hoje já extinta) – tal ousadia seria inimaginável em uma grande escola de samba como a Portela, para a qual se transferiu anos depois:

Eu com quatorze anos de idade sempre ia aos ensaios da escola. Um certo carnaval falei com o presidente da escola que eu queria fazer um samba. “Pode, claro”, ele disse. E todo mundo achava um absurdo um garoto de quatorze anos querendo disputar samba-enredo. Antigamente quem escolhia realmente o samba aqui na Mangueira, no Tuiuti, na Portela, eram as pastoras. Eles cantavam na quadra, reuniam todo mundo, não tinha microfone, tinha que ser no gogó... É, não era brincadeira, não. Então quando lancei meu samba na quadra, reuni as pastoras, cantaram dois, três sambas, acho que o meu samba foi o quarto. Quando eu cantei o samba, esse falecido Irineu falou assim: “Ó, na minha opinião o melhor samba cantado até agora é o do menino aí, do Noca”. Aí as pastoras deram a nota e todo mundo me deu nota máxima. Aí levaram o meu samba para Avenida, na Praça Onze, na época da Balança. E eu tirei nota dez também lá, a nota máxima. Acho que era cinco naquela época. Então foi só aquele samba que eu fiz [para a Unidos do Catete], não quis mais. Eu tomei um susto, quase eu morri no desfile, de emoção. Um garoto de quatorze anos vendo todo mundo cantar o seu samba! (NOCA DA PORTELA, 2009)

Portanto, na maioria das alas de compositores, a única modalidade de composição permitida aos novatos era o *samba de terreiro* ou *samba de quadra*, no qual se cantava “as experiências da vida, o amor, as lutas, as festas, a natureza e a exaltação da sua escola e do próprio samba” (NOGUEIRA, 2005: 10). A importância do samba de terreiro no cotidiano

das escolas era imensa: ele estava presente em todas as situações de sociabilização, como festas e ensaios; constituía a maior parte do repertório musical de uma comunidade, distinguindo-a frente às outras; era a plataforma para novos talentos; e, como diz Edeor de Paula (2009), era o “preparatório para o samba-enredo”:

Todas as agremiações tinham o samba de quadra para você ficar bem dentro da *família*, saber o ritmo dessa escola, saber o procedimento dessa família. Atualmente, você não precisa concorrer nada, você chega direto para o samba-enredo (NOCA DA PORTELA, 2009, *italico meu*).

Tanto na Mangueira, Portela, Império, Salgueiro, o samba em si era samba de terreiro. O ensaio era o quê? Samba de terreiro. E se cantava os sambas passados, o samba que foi enredo passado, mas não era determinadamente cantar só sambas-enredo, sucessos de uma escola ou de outra. Não, tu vai cantar as músicas da casa. As músicas do Salgueiro, seja samba-enredo, seja samba de terreiro, seja o que for, mas da escola. E cada compositor, todos os anos, fazia um samba para apresentar no terreiro. Às vezes um fazia até dois sambas. Como aconteceu sambas bonitos lá! *O neguinho e a senhorita* [Noel Rosa de Oliveira], eu fiz *Vem chegando a madrugada*. Mas eu tive outro samba também que fez sucesso no terreiro. Foi minha primeira música que começou... [cantarola “Todo dia é dia, ô, toda hora é hora”], um sucessozinho no terreiro. Aí os compositores mais velhos falavam: “Esse cara não é muito bobo, não...” (ZUZUCA, 2009).

A vida da escola era o samba de terreiro. O samba-enredo era tipo o [dia de] Natal, uma coisa extra. Agora é que mudou, que é a força. [...] O negócio era samba de terreiro, aqueles sambas lindos, da madrugada (ZUZUCA, 2009).

Eu não entrei já fazendo samba-enredo. Eu fazia mais samba de terreiro. [...] Eu não estava preparado para escrever samba-enredo (MACHADO, 2009).

Essa última fala de Aluísio Machado revela que o samba-enredo era uma música para poucos; só os compositores mais experientes poderiam se arriscar nele. Como diz Zuzuca (2009), “a loucura era fazer samba-enredo”. Assim, enquanto o samba de terreiro era “a vida da escola”, o samba-enredo possuía uma aura de excepcionalidade – era, enfim, “o charme da escola” (ZUZUCA, 2009), a música que deveria embalar o tão esperado desfile.

Para um bom sambista, o samba de terreiro podia ser feito a qualquer momento, ao sabor da inspiração, de uma maneira quase tão natural quanto falar:

Para seguir as pegadas do Babão era difícil. O Babão tomava umas e outras, quando tu via o Babão estava em Niterói, estava não sei aonde, e quando ele chegava [no Salgueiro] já estava com a ideia na cabeça: “Vê se tá bom” [batuca na perna]. E naquele tempo a gente se reunia assim e de orelhada, de improviso saía o troço. Tinha o Abelardo [da Silva], de *O neguinho e a*

senhorita. O Abelardo de cinco em cinco minutos estava tirando um samba. “Oh Abelardo, pô, toda hora?”. “Não, mas vê se esse samba está bom” [risos]. No entanto você tinha que aturar (SABIÁ, 2009).

A gente estava conversando e de repente “Ó o samba aí!”. Fazia um samba como se fosse comendo uma banana. Mas é aquele ditado: “quem sabe, sabe” (WALDIR 59, 2009).

O samba-enredo, por sua vez, depende de uma atitude deliberada de compor a partir de uma sinopse, demandando uma alta carga de esforço intelectual para ser realizado. Ou seja, “criar um samba-enredo dá trabalho” (AUGRAS, 1998: 82). Os depoimentos abaixo são provas disso:

Os sambas são uma coisa longa e feita a capricho, não é? O sujeito abre um livro, uma história e, então, tira daí toda a história e arranja umas palavras para rimar (CARTOLA apud AUGRAS, 1998: 81-82).

Normalmente na escola pública mesmo você ia na biblioteca, pegava um livro sobre, por exemplo, a Academia [Militar das Agulhas Negras, enredo do carnaval de 1964 da Paraíso do Tuiuti]. [...] Aliás, eu ganhei esse samba contrariado porque eu era comunista e tinha que elogiar os milicos [risos]. [...] Mas como era para o bem da escola eu resolvi compor esse samba (NOCA DA PORTELA, 2009).

Em *Os sertões* [samba-enredo de 1976 da Em Cima da Hora], eu levei doze dias para colocar a frase mais bonita do samba: “Morrem as plantas e foge o ar / A vida é triste nesse lugar”. O samba já estava praticamente pronto e eu estava pegado ali (PAULA, 2009).

O depoimento de Djalma Sabiá resume bem essa diferença entre os dois sambas no que diz respeito à dedicação necessária para compor uma obra:

Eu não passei [por teste para ingressar na ala de compositores], mas foi pior. Foi montar um samba-enredo. Porque eu falar “Meu amor me deixou” é fácil. O que mais tem gravado é isso aí, né? Nego chorando: “Ah, não sei o quê, minha nega...”. Isso é fácil. Isso é o dia a dia. Agora compor samba-enredo, não. É uma história. Você tem que ter uma cabeça para pesquisar, estudar e montar (SABIÁ, 2009).

É possível pensar que a necessidade da pesquisa, do estudo e do trabalho de montagem referidas por Djalma Sabiá, além do uso de expressões “rebuscadas”, principalmente no samba-lençol, aproximariam o samba-enredo do *modelo hegemônico, moderno e escolarizado* sugerido por Azevedo (2013), caracterizado pelo suporte da escrita, contrariando o universo

oral que está sendo destacado aqui. Entretanto, Rachel Valença (1983) lembra o quanto a expressão linguística pode ser marcadora da posição social ocupada por um sujeito:

Se a maneira de falar tem tanto peso que funciona como elemento caracterizador [da posição social] mais eficaz do que todo um conjunto de outros fatores [como a maneira de se vestir, o círculo de relações, etc.], a consciência disto não é privilégio da minoria que, em nosso país, tem acesso à escola e à gramática. Também o inculto, aquele para quem o saber expressar-se se identifica com o próprio poder, percebe que para sua aceitação social alguma coisa deve mudar, antes de tudo na maneira de falar (VALENÇA, 1983: 84).

Isso justifica, portanto, o aparente paradoxo de o compositor de samba-enredo, na maior parte das vezes marginalizado socialmente⁶², utilizar um vocabulário rebuscado: ele significaria, teoricamente, uma maior aceitação social por parte daqueles que organizavam e julgavam a festa, além da possibilidade de “virar a tristeza pelo avesso”, ou seja, a evasão de um cotidiano muitas vezes marcado por carências de toda espécie – nem que seja por um só dia⁶³:

Saber expressar-se bem seria, pois, a aspiração máxima dos que, socialmente marginalizados, desejam garantir para si e para sua produção cultural a aceitação da classe dominante. [...] No entanto, a noção de “expressar-se bem” parece também variar de acordo com o ponto de vista adotado. Para um compositor de classe média expressar-se bem seria, em nossos dias, recorrer a uma linguagem simples, despojada, quase sem ornamentos. Para o compositor popular, ao contrário, expressar-se bem será mostrar-se familiarizado com o manejo de figuras de retórica, de um vocabulário rebuscado, de uma adjetivação abundante. Porque essas características marcariam, para ele, o limite entre a sua língua coloquial e a língua literária culta. E é à segunda que recorrerá para fazer seu samba, cantado em ocasião especialíssima, que deve em tudo e por tudo distinguir-se do cotidiano. Jamais a linguagem do dia a dia seria compatível com a grandiosidade do desfile (VALENÇA, 1983: 85-86).

Da mesma forma, a complexidade formal do samba-lençol, no que diz respeito ao plano musical, está fortemente ligada a essa “sofisticação” verificada no plano poético.

Pode-se perguntar quais as razões para uma discussão sobre a oralidade em um trabalho de análise das estruturas musicais do samba-enredo. Se o grande valor dos

⁶² Evidentemente, pode-se encontrar, principalmente nas novas gerações, diferentes perfis de compositores de escola de samba no que diz respeito à cor da pele, grau de instrução e situação econômica. De qualquer forma, os sambistas, independente das suas origens, costumam ter uma proximidade especial com o universo marcado pela oralidade, o qual acaba determinando sua forma de sociabilidade, seu processo de aprendizado, a escolha da matéria-prima para suas composições e suas estratégias de discurso.

⁶³ A ideia de carnaval como inversão dos papéis sociais pode ser conferida em DaMatta (1979).

depoimentos que acabamos de mostrar ainda não fosse suficiente para justificá-la, eu diria que ela permite a realização de um primeiro esboço do perfil do compositor de escolas de samba, fundamental para uma maior contextualização das estruturas musicais do samba-enredo aqui estudadas. Outra razão é que o estudo da oralidade é essencial – embora não exclusivo – não somente para a compreensão do conceito de *fórmula*, que será abordado no próximo capítulo, mas de questões ligadas à criatividade e à valoração da originalidade. Por fim, a descrição do “mundo oral” vivido pelos compositores de escola de samba reforçará o contraste do período estudado no Capítulo 2 com o que se iniciou a partir do fim da década de 1960 (Capítulo 5), quando transformações profundas ocorreram nas escolas de samba e no modo de compor o samba-enredo.

4 - “DIFERENTE E TÃO IGUAL”⁶⁴: SIMILARIDADE NO SAMBA-ENREDO

4.1 Fórmula

Um dos problemas fundamentais enfrentados pelas culturas de oralidade primária, em todas as épocas, foi a questão da memorabilidade. Afinal, na falta de um suporte escrito, era necessário encontrar algum mecanismo que facilitasse a recuperação e preservação dos artefatos culturais de uma comunidade.

Segundo Ong (1998: 33), “na cultura oral, o conhecimento, uma vez adquirido, devia ser constantemente repetido ou se perderia”. Daí resulta a importância das *fórmulas*⁶⁵, expressões modeladas de tal forma que a sua apreensão e recordação pudessem ser feitas de forma rápida, além de serem versáteis o suficiente para serem usadas em uma grande diversidade de contextos. Assim, para o autor, a manifestação do formulismo em práticas discursivas da atualidade pode ser vista como uma permanência (o que Ong chama de “resíduo”) do modo de pensamento oral. Da mesma forma pensa Martha Tupinambá Ulhôa:

A música popular urbana tem muitos aspectos característicos da oralidade, tais como frases curtas, padrões harmônicos simples, repetições estruturais. Ou seja, ser transmitida de forma oral e depender da memória biológica para sua transmissão impõe algumas restrições à música popular (ULHÔA, 2008: 250).

A partir do estudo da narrativa épica, Albert Lord, sob a influência de Milman Parry, definiu a fórmula como “um grupo de palavras regularmente empregado sob as mesmas condições métricas para expressar uma determinada ideia essencial”⁶⁶ (LORD, 1960: 30, tradução minha). Essa definição é relevante pois contempla tanto a dimensão sintática (a importância da métrica) quanto a semântica (o significado, a ideia transmitida) articuladas por um dado grupo de palavras, além, é claro, da necessidade de *recorrência* em uma obra ou em

⁶⁴ Verso de *A face do disfarce* (Adilson Xavier), samba-enredo de 1993 da Unidos da Ponte.

⁶⁵ Outros termos de certo modo análogos à ideia de *fórmula* poderiam ser *lugar-comum*, *clichê*, *frase estereotipada*, entre outros. No entanto, o vocábulo *fórmula* parece ter uma conotação menos pejorativa do que os demais e por essa razão tem sido o mais adotado pelos estudiosos da oralidade.

⁶⁶ A título de curiosidade, podemos ver que a definição original de Parry, de 1928, apresenta uma formulação ligeiramente diferente da de Lord: “a fórmula pode ser definida como uma expressão regularmente usada, sob as mesmas condições métricas, para expressar uma ideia essencial” (PARRY apud TAFT, 2009: 76, tradução minha). É por essa razão que a definição citada no corpo do texto é comumente vista como pertencente aos dois autores.

um repertório⁶⁷. Essa recorrência, aliás, não necessariamente precisa ser de forma idêntica: como diz Paul Zumthor, o “*formulismo* faz referência a tudo que, nos discursos e modos de enunciação próprios a tal sociedade, tem a tendência de incessantemente redizer-se em termos bem pouco diversificados, de reproduzir-se com ínfimas e infinitas variações” (ZUMTHOR, 1993: 193). Essa versatilidade das fórmulas é atestada por Robert Springer em seu estudo sobre o blues norte-americano:

A presença da mesma rima e do mesmo texto é uma prova infalível da existência de empréstimo [de materiais poéticos entre as obras]. Ainda sim há variação, e eu descobri que as fórmulas mais bem-sucedidas eram aquelas que permitiam a sua realização. Em suma, nós vemos uma certa padronização e estabilização, ainda que isso não impeça a variação e a personalização (SPRINGER, 2006: 169, tradução minha).

Aqui cabe um parêntese: Ruth Finnegan critica a utilização da repetição como um critério de diferenciação entre a poesia oral e a escrita, já que praticamente toda a atividade poética emprega paralelismos de métrica e som, além do fato de que é plenamente possível a presença do formulismo na literatura escrita (FINNEGAN, 1992: 130-131). Entretanto, o que está em jogo aqui, como poderá ser visto adiante, é a repetição de determinados sintagmas - poéticos e musicais - *entre* as canções e não *intraopus*. Esse dado é importante porque, em última análise, o grau de permissividade da repetição em um repertório - ou, em outros termos, a valoração da originalidade e da invenção - pode revelar a proximidade dos seus produtores com um modelo oral de pensamento e comportamento⁶⁸. Nesse sentido, os traços da oralidade podem se manifestar mesmo quando o compositor popular utiliza a escrita em seu processo criativo. Como diz Ong (1998: 35), “o pensamento e a expressão formular orais percorrem as profundezas da consciência e do inconsciente e não desaparecem assim que alguém que a eles se habituou pega em uma caneta”⁶⁹.

⁶⁷ Ao longo de três números do *Journal of American Folklore*, David Evans e Michael Taft protagonizam um interessante debate no qual se discute se a definição de Parry e Lord é mais focada na dimensão sintática ou semântica (EVANS, 2007; 2010 e TAFT, 2009). Como afirmei, creio que ela contempla ambas as dimensões, ainda que para o caso específico do nosso objeto de estudo, a dimensão sintática e a ideia de recorrência serão consideradas de maior importância para a realização das análises musicais.

⁶⁸ Já adianto que a parceria de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, que será focada no último capítulo, desafia generalizações no que concerne à relação entre oralidade e inovação.

⁶⁹ Outros autores compartilham desse último ponto levantado por Ong: para Middleton, ainda que a Teoria Oral Formulaica de Parry e Lord se baseie em uma situação de oralidade na qual a composição é feita durante a própria performance - o que talvez a fizesse ser melhor aplicada nos gêneros de música improvisada - “pode-se imaginar mesmo alguns compositores do Tin Pan Alley sentados ao piano e trabalhando da mesma maneira” (MIDDLETON, 2002: 137, tradução minha). Já Azevedo, ao salientar a importância da comunicabilidade na situação oral, afirma que “mesmo sozinho e trancado num quarto, o escritor escreve e cria o seu texto quase como se estivesse falando de viva voz com outra pessoa num contato face a face” (AZEVEDO, 2013: 256).

Uma das grandes contribuições de Rachel Valença no já citado *Palavras de Purpurina* foi justamente a identificação da existência de determinadas fórmulas poéticas no samba-enredo. O sintagma “bumbo original”, por exemplo, aparece em sambas de diferentes escolas por três carnavais consecutivos:

“Rio, Zé Pereira”, Mocidade Independente, 1973

(Tião da Roça / Eduardo Ferreira)

O entrudo com suas fantasias

*E o Zé Pereira com seu **bumbo original***

“Mangueira em tempo de folclore”, Mangueira, 1974

(Jajá / Preto Rico / Manoel)

E o Zé Pereira

*Com seu **bumbo original***

Eis a Mangueira

Com seu carnaval

“Personagens marcantes do carnaval carioca”, Em Cima da Hora, 1975

(Cigarra)

*Zé Pereira com seu **bumbo original***

O Rei Momo comandando o pessoal

As fórmulas, entretanto, não aparecem somente de forma estrita. A associação dos verbos *cantar* e *encantar* em torno de diferentes palavras é prova dessa versatilidade:

“Macunaíma, herói de nossa gente”, Portela, 1975

(David Corrêa / Norival Reis)

Canta** o uirapuru e **encanta

Liberta a mágoa do seu triste coração

“Festa da Aclamação”, Portela 1977

(Catoni / Dedé da Portela / Waltenir / Jabolô)

*O povo **canta** e o rei se **encanta***

Com a força do canto de amor

A pertinência da aplicação estrita da definição de Parry e Lord em repertórios musicais foi discutida por Jeffery (1992), que aponta que as melodias não necessariamente estão atreladas a *grupos de palavras*, não operam dentro de *condições métricas* idênticas à poesia, e não *expressam uma ideia* da mesma maneira que as palavras fazem⁷⁰. O autor chega a sugerir uma possível adaptação das expressões aqui destacadas para uma terminologia mais adequada ao fenômeno musical: a fórmula seria, então, “um *grupo de notas* que é regularmente empregado sob as mesmas *condições arquitetônicas* para preencher uma determinada *função musico-sintática*” (JEFFERY, 1992: 90, *italico meu*, tradução minha). No entanto, o próprio Jeffery faz a ressalva de que essa definição não necessariamente abarcaria a realidade de todos os repertórios musicais, já que os critérios para a definição do que é fórmula variam de acordo com a cultura:

O estudo comparativo do conceito de “fórmula” em diferentes tradições ou culturas musicais leva quase imediatamente a uma complexidade desconcertante, visto que as características específicas que definem uma fórmula e o que determina as maneiras pelas quais fórmulas podem ser combinadas em melodias irão variar (talvez enormemente) de uma cultura para outra. [...] Para se ter uma definição viável [de fórmula], mesmo para uma única tradição, será necessário verificar tanto o grau de “semelhança” quanto o de “repetitividade” entre as diferentes ocorrências da mesma fórmula, assim como diferentes graus de variabilidade de acordo com um certo número de critérios (JEFFERY, 1992: 91; 98, tradução minha).

Outro autor que se ocupou com a questão da fórmula, tanto as verbais como as musicais, foi Samuel Bayard, que as vê como “expressões idiomáticas congeniais que são ao mesmo tempo funcionais e artísticas em seu uso” (BAYARD, 1950: 7, tradução minha). Elas são *idiomáticas* por serem constantemente utilizadas, o que as confirma como sendo parte da norma de um repertório; *congeniais* e *artísticas* por se mostrarem agradáveis e expressivas aos indivíduos que delas fazem uso⁷¹; e *funcionais* por serem as bases para a própria construção do verso ou melodia. O aspecto funcional das fórmulas é especialmente salientado

⁷⁰ A discussão se a música significa somente a si mesma ou se possui algum valor semântico extrínseco a ela foi - e continua sendo - um dos pontos de maior controvérsia entre os estudiosos da estética musical. Para um livro clássico sobre o assunto, ver Dahlhaus (1991).

⁷¹ Romildo Sant’Anna, em seu estudo sobre a música caipira, resume de maneira bastante sensível a questão da beleza das fórmulas: a “identificação do lugar-comum e a previsibilidade [...] não depreciam o conceito criativo de autoria. [...] O comum nunca foi feio, sendo certo que, por ser bonito, é que ficou comum” (SANT’ANNA, 2000: 112).

por Bayard, quando afirma que elas são especialmente usadas no início ou fim de uma melodia, ou como ligação entre dois pontos importantes.

Lilliestam, mais recentemente, propõe ainda uma outra definição: “um motivo ou padrão musical, o qual tem um núcleo reconhecível mesmo se a exata performance da fórmula possa ser variada em um determinado contexto cultural” (LILLIESTAM, 1996: 203, tradução minha). Fica clara a sua posição, assim como fizeram Zumthor e Springer, de que a fórmula deve possuir um traço característico e, ao mesmo tempo, ser flexível o suficiente para admitir variações. Miloš Velimirović pensa da mesma maneira:

A fórmula melódica não é, de modo algum, uma melodia ossificada que sempre aparece exatamente da mesma maneira. Ela é um mero perfil melódico, no seio do qual podem ocorrer ligeiras variantes e mudanças, as quais podem diversificar sua aparência ainda assim sem destruir [sua] qualidade básica (VELIMIROVIĆ apud JEFFERY, 1992: 92, tradução minha).

Em outras palavras, as manifestações de uma fórmula são, a um só tempo, “diferentes e iguais”, como diz o samba cujo verso dá título a este capítulo⁷². O fato de conseguirmos identificar essa semelhança e diferença entre as realizações de uma mesma fórmula ocorre em virtude de elas pertencerem ao que Leo Treitler chama de *sistema formulaico*. Antes de abordá-lo, vale a pena examinarmos as maneiras pelas quais diferentes autores lidaram com a questão da similaridade em repertórios musicais.

4.2 Representação de similaridades

No final do século XIX, com o estabelecimento da musicologia como disciplina e o interesse cada vez maior no estudo de repertórios folclóricos, a busca por uma maneira ideal de classificação dos materiais musicais coletados passou a ser uma preocupação constante no trabalho dos pesquisadores (KELLER, 1984: 100; ELSCHÉKOVÁ. 1966: 56; NETTL, 2005: 123). Naquele momento, o trabalho de classificação apresentava basicamente duas abordagens: na primeira, o propósito seria a realização de um índice que facilitaria a publicação de coleções ou a organização dos arquivos sonoros de instituições dedicadas à matéria folclórica. Já a segunda - a que se tornaria a mais fértil e a que mais interessa a este trabalho - procuraria estabelecer critérios para que relações estruturais mais profundas

⁷² Veremos adiante que essa conjunção entre similaridade e variação é fundamental na definição do conceito de *paradigma*.

pudessem ser identificadas, o que permitiria a descrição das características estilísticas de um determinado repertório.

Bohlman (1988: 38) explica que, ao longo da história, sistemas de classificação tenderam a se concentrar inicialmente em pequenas unidades (notas de abertura e finalização de uma peça; o intervalo inicial; a altura mais importante, etc.), as quais seriam mais fáceis de ordenar de maneira precisa. Cada um desses elementos, organizados por similaridade, poderia ser quantificado numericamente, alfabeticamente ou de outra forma. Hustvedt (1936), por exemplo, chegou a desenvolver um método no qual os intervalos iniciais das melodias deveriam ser indicados por um código composto de letras e números, de modo que servissem como entradas de um índice para fins de catalogação⁷³ (Ex. 21):

Ex. 21 - Sistema de classificação de Hustvedt

Entretanto, não somente as unidades elementares, mas também estruturas maiores, já pertencentes ao nível sintático, podem ser levadas em conta no processo de classificação. Por exemplo, em seu trabalho sobre a música tradicional húngara, Béla Bartók (1931) cria um sistema próprio de representação numérica das notas da escala (Ex. 22) e estabelece como critérios de classificação o número de versos, a nota final de cada frase, o número de sílabas de cada verso e a tessitura⁷⁴.

⁷³ No complicado método de Hustvedt, os números representam os intervalos ascendentes enquanto as letras representam os descendentes; cada uma das letras ou números representa uma determinada quantidade de semitons (notas repetidas são descartadas). Assim, em uma melodia com o início na nota sol, o código 12BAB2 indicaria, sucessivamente, o intervalo de segunda menor ascendente (Sol-La_b); o intervalo de segunda maior ascendente (La_b-Si_b); o intervalo de segunda maior descendente (Si_b-La_b); o intervalo de segunda menor descendente (La_b-Sol); o intervalo de segunda menor descendente (Sol-Fá); e o o intervalo de segunda maior ascendente (Fá-Sol). Além disso, Hustvedt inclui outros códigos que dizem respeito à tonalidade, fórmula de compasso e relação entre a nota final e a do início (HUSTVEDT 1936: 54). Usei o método de Hustvedt como exemplo justamente para demonstrar até que ponto alguns autores se esforçaram - por vezes de maneira exagerada - em criar maneiras próprias de classificação de repertórios.

⁷⁴ De acordo com o sistema de Bartók (1931: 7, tradução minha), “⁴ [4] [1], 8, 1-8, indica um tema com quatro versos cujo primeiro e segundo versos terminam em , e o terceiro termina em . Todos os versos contêm 8 sílabas, a nota mais grave é , a mais aguda é .

Ex. 22 - Representação numérica dos graus da escala (Bartók)

Já Samuel Bayard (1950: 6) procura estabelecer similaridades no repertório folclórico anglo-americano considerando, além do contorno melódico, outros quatro critérios: tessitura; ritmo; ordem ou recorrência de frases musicais; e ordem ou recorrência de notas acentuadas. Com a combinação desses elementos, seria possível descobrir os membros de uma *família de canções* (tune family), assim definida:

Uma família de canções é um grupo de melodias que apresentam uma inter-relação básica por meio de correspondência melódica, presumivelmente devendo sua semelhança melódica à descendência de uma única canção que assumiu múltiplas formas através de processos de variação, imitação e assimilação (BAYARD, 1950: 33).

Embora defenda a existência de um tema original a partir do qual outras versões foram criadas ao longo do tempo, Bayard afirma que não é possível estabelecer uma cronologia das variantes de uma determinada canção. Como na maior parte das vezes o pesquisador não tem acesso aos processos que levaram uma versão de uma melodia a atingir a sua forma atual, resta a ele enxergar as versões como paralelas, e não como sucessivas - ou seja, utilizar uma perspectiva sincrônica, não diacrônica.

Apesar de admitir a grande importância das fórmulas na constituição dos repertórios tradicionais, Bayard defende que o pesquisador observe as variantes da canção como um todo e não somente as pequenas unidades. Para o autor, "melodias tradicionais são formas musicais vivas e em movimento – não compilações mecânicas de miudezas musicais" (BAYARD, 1950: 9, tradução minha). Entretanto, a tendência de classificar as canções de forma holística, capitaneada por Bayard, foi sendo reavaliada na segunda metade do século XX, quando passou-se a considerar pertinente tanto a observação de pequenas estruturas quanto da forma geral das canções. Bohlman, por exemplo, acredita que

fórmulas podem ter uma integridade bastante separada daquela das peças individuais. [...] Elas podem se comportar como temas inteiros no que diz respeito à mudança e transmissão, ainda que elas não sejam executadas de maneira isolada fora do contexto de uma peça maior da qual elas são um componente formulaico (BOHLMAN, 1988: 16, tradução minha).

Já James Cowdery procura, como revela o título de seu artigo, estabelecer “um novo olhar para o conceito de família de canções” (1984, tradução minha) ao sugerir três princípios por meios dos quais é possível discutir a similaridade entre canções de um repertório.

O primeiro deles é o *princípio de contorno*, no qual as canções apresentam similaridades em seu contorno melódico geral. Interessantemente, o autor questiona o senso comum de que cadências costumam ser os pontos mais padronizados de um repertório, mostrando melodias que se assemelham bastante em seu contorno geral, mas divergem nas cadências (Ex. 23, destacadas em vermelho).

Ex. 23 – Princípio de contorno (COWDERY, 1984: 497)

O segundo princípio, chamado de *princípio de junção*, combina-se com o primeiro na medida em que canções podem apresentar seções em comum enquanto outras divergem. Cowdery cita como exemplos mais comuns desse princípio os casos em que as segundas partes das canções consistem de um “material comparativamente familiar, enquanto que as primeiras partes são mais individuais e tendem a identificar a canção” (COWDERY, 1984: 498) (Ex. 24):

1. Danny Ab's Slide

2. Ballydesmond Polka

The image shows two musical staves. The first staff is for '1. Danny Ab's Slide' and the second is for '2. Ballydesmond Polka'. Both are in 2/4 time. The notation shows a conjunctive relationship between the two pieces, with the second piece starting on a new line of music. Both pieces end with a double bar line and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Ex. 24 – Princípio de conjunção (COWDERY, 1984: 498)

O último princípio, de *recombinação*, agrupa as canções a partir do reconhecimento de similaridades em um nível menor, motivico, admitindo diferenças significativas no contorno melódico geral. O exemplo abaixo demonstra essas intersecções entre melodias que, aparentemente, seriam bem diferentes entre si (Ex. 25):

1. Inon an Fhaoit o'n nGleann

2. The Blackbird

3. Plurín na mBan Donn Og

4. Deorindí

The image displays four musical pieces arranged vertically. Each piece is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on four staves. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The first piece, 'Inon an Fhaoit o'n nGleann', is in 4/4 time. The second piece, 'The Blackbird', is in 2/4 time. The third piece, 'Plurín na mBan Donn Og', is in 4/4 time. The fourth piece, 'Deorindí', is in 4/4 time. The music features various melodic lines, rests, and dynamic markings typical of traditional Irish folk music.

The image displays a musical score for five Irish songs, illustrating the concept of melodic recombination. The songs are:

- 5. *Táimse in Chodladh*
- 6. *Sail Óg Rua*
- 7. *Cailín Scoth na Luachra*
- 8a. *Lord Gregory (verse 3)*
- 8b. *Lord Gregory (verse 9)*

The score is written on multiple staves, with each song occupying a distinct section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, demonstrating how different melodic fragments from these songs are combined and recombined in the subsequent sections.

Ex. 25 – Princípio de recombinação (COWDERY, 1984: 500-501)

Embora reconheça a existência de contornos melódicos gerais compartilhados em um repertório, como pode ser visto no princípio de contorno, Cowdery se distancia da visão holística de Bayard ao defender que são as permutações entre pequenas estruturas, como as ocorridas no princípio de recombinação, que melhor refletem o real processo criativo da

música de tradição oral, visto que “certos gestos melódicos parecem se agrupar não como uma cadeia fixa de eventos, mas como um *sistema de potencialidades*” (COWDERY, 1984: 499, *italico meu, tradução minha*). Assim, o terceiro princípio daria “uma noção mais plástica para a ideia de arquétipo melódico, admitindo a improvisação e a criatividade individual” (ULHÔA, 2008: 255). De fato, como veremos adiante, o formulismo no samba-enredo se dá principalmente pelo compartilhamento de pequenas estruturas.

A menção de Cowdery a um *sistema* revela o seu pertencimento a uma longa corrente de pensamento na musicologia e etnomusicologia que busca a realização de representações dos códigos que subjazem as manifestações musicais, especialmente aquelas de tradição oral. Um dos autores mais destacados dessa corrente é o romeno Constantin Brailoiu, que defende que as manifestações folclóricas, longe de serem anárquicas, possuem sistemas bem definidos e passíveis de serem estudados:

A palavra “sistema” pode surpreender aqueles que persistem em ver na arte folclórica somente o que é arbitrário e acidental. Entretanto, nós somos obrigados a usar o termo cada vez que a investigação abranger um grupo de procedimentos artísticos regido por leis inteligíveis. Embora não tenham sido codificadas e seus portadores nada saibam a seu respeito, essas leis [...] frequentemente nos surpreendem por seu rigor. Cabe ao analista penetrá-las e demonstrá-las (BRAILOIU, 1984: 168, *tradução minha*).

Em seu artigo *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (1931), Brailoiu procura identificar o sistema que rege uma determinada canção através da observação das diferenças rítmico-melódicas ocorridas a cada vez que ela é repetida. O autor explica que

a cada repetição, a interpretação popular faz com que o ritmo, a linha melódica e mesmo a arquitetura da composição sofra alterações que podem ser chamadas de variações. O estudo dessas variações, recentemente iniciado, é talvez o problema mais difícil, mas certamente o mais importante do folklore musical: nós chegamos a tocar nas próprias fontes da criação popular (BRAILOIU, 1931: 254, *tradução minha*).

Tomando como exemplo uma canção que na ocasião em que foi registrada foi repetida por dez vezes, Brailoiu sugere um modelo de visualização das variações constituído da seguinte maneira (Ex. 26): a primeira versão da melodia é anotada por inteiro no pentagrama superior e serve como referência a partir da qual as repetições serão comparadas; quando não há variações rítmicas ou melódicas, transcreve-se somente o texto; quando ocorrem, elas devem ser anotadas na posição exatamente correspondente à versão de referência, de modo a

facilitar a comparação. Dessa forma, é possível identificar os pontos da melodia suscetíveis ao “instinto de variação” (*Variationstrieb*) (BRAILOIU, 1931: 254, tradução minha).

Ex. 26 - Visualização das variações (BRAILOIU, 1931: 255)

É importante ressaltar que, no exemplo acima, a escolha da melodia do primeiro pentagrama como parâmetro para a demonstração das variações decorre simplesmente do fato de ela ter sido apresentada antes das outras na situação específica em que foi coletada. Para Brailoiu, todas as versões de uma melodia possuem igual importância, não existindo um exemplar fixo, imutável, ao qual os músicos fazem referência. Assim, o instinto de variação “não é meramente um simples desejo de variar, mas uma consequência necessária da falta de algum modelo incontestável” (BRAILOIU, 1984: 105, tradução minha). Cabe ao pesquisador ter em mente que entre as inúmeras variações de uma melodia que possam existir, não se encontrará uma que seja o próprio arquétipo, mas apenas suas “encarnações efêmeras”

(BRAILOIU, 1984: 46, tradução minha). Como diz Bertrand Bronson a respeito das canções folclóricas britânico-americanas,

A memória folclórica não lembra com uma precisão nota por nota como um intérprete solo memoriza uma sonata de Beethoven. Ao invés disso, ela preserva uma ideia melódica em um estado de suspensão fluida, por assim dizer [...]. Não há nenhuma forma correta da canção de onde partir ou se sustentar, mas sim uma série infinita de realizações positivas de uma mesma ideia melódica (BRONSON, 1954: 5-6, tradução minha).

O mesmo Bronson (1951) procurou deduzir qual seria a melodia arquetípica de uma família de canções por meio da contagem das ocorrências de cada grau da escala em determinadas posições métricas. Assim, na figura abaixo, o eixo vertical corresponde aos graus da escala, o horizontal às posições métricas, e as linhas contínuas ao contorno melódico ideal de cada uma das quatro frases (Ex. 27):

Ex. 27 - Método de Bronson (BRONSON, 1951: 53).

Já Charles Boilès (1973) pretendeu reconstruir o que chama de *proto-melodia*, a forma possivelmente apresentada por um ancestral comum de canções com traços similares. Embora o autor reconheça que sua reconstrução é puramente hipotética, há aqui a quebra de um postulado fundamental da perspectiva sincrônica, que é a não-pertinência da busca pelas origens de um grupo de canções cognatas. Ainda assim, vale a pena observar a maneira pela qual o autor realiza o trabalho de representação de similaridades musicais.

Para que o processo de reconstrução seja bem-sucedido, Boilès defende a realização de tabelas comparativas organizadas segundo diferentes critérios, que podem variar dependendo do repertório. Para os *romances* espanhóis aos quais se dedica, a primeira dessas tabelas é construída a partir do igualamento das durações das notas de cada uma das canções (notas repetidas não são elencadas) e sua ordenação em segmentos numerados que correspondem às sílabas do texto (Ex. 28). De forma análoga a Bronson, é feita uma contagem das ocorrências para que seja estabelecida uma ordem de alturas (pitch order). Nesse gráfico (Ex. 29), quando há a predominância de uma nota, esta é marcada sozinha; quando há outra nota de menor incidência, ela é marcada com um “x”; quando não há a predominância de alguma altura, deixa-se um espaço vazio.

Ex. 28 - Tabela de alturas (BOILÈS, 1973: 49)

Ex. 29 - Ordem de alturas (BOILÈS, 1973: 49)

Entretanto, esse procedimento não leva em consideração o fato de que certas canções podem apresentar um número diferente de sílabas, o que afetaria a posição das notas em uma sequência. Assim, Boilès sugere uma outra tabela na qual se busca posicionar as melodias de modo que as notas coincidam verticalmente (Ex. 30):

 A series of 11 musical staves, each with a label to its left: B₁, AL, E₄, E₂, E₃, S211, S176, AS, E₁, B₂, and SP. The staves are arranged vertically. Below the SP staff, there are 14 numbered positions from 1 to 14. Notes are placed on the staves at these positions, such that notes in the same column across different staves are vertically aligned. For example, at position 1, there are notes on staves B₁, AL, E₄, E₂, E₃, S211, S176, AS, E₁, B₂, and SP.

Ex. 30 - Tabela organizada pela posição (BOILÈS, 1973: 51)

Outra forma de ordenação pode ser feita levando em conta não somente notas individuais, mas também agrupamentos de notas, chamados por Boilès de *constituïntes* (Ex. 31, delimitados por linhas e classificados por letras). É interessante notar que, no repertório

estudado pelo autor, ao mesmo tempo em que todas as canções são cognatas, é possível dividi-las em dois grupos (o primeiro correspondente às cinco peças superiores; o segundo às restantes) nos quais a similaridade entre os seus membros é maior (Ex. 32).

Ex. 31 is a musical score with ten staves, each labeled on the left: B₁, AL, E₄, E₂, E₃, S211, S176, AS, E₁, B₂, and SP. The staves contain musical notation with notes and rests. Above the first five staves (B₁ to E₃), there are labels A, B, and C, each with a bracket indicating a specific group of notes. Above the last five staves (S211 to SP), there are labels A, B, and E, also with brackets. Vertical lines connect the brackets across the staves, showing the alignment of the constituent groups. For example, the 'A' group spans from the first staff down to the sixth staff, the 'B' group from the first to the seventh, and the 'E' group from the fourth to the tenth staff.

Ex. 31 - Tabela de constituintes (BOILÈS, 1973: 53)

Ex. 32 shows two musical staves. The top staff is labeled 'Group One' and the bottom staff is labeled 'Group Two'. Both staves contain musical notation. Above the 'Group One' staff, there are labels A, B, C, E, A, C, and D' with brackets. Above the 'Group Two' staff, there are labels A, B, D, E, B, C, and D'' with brackets. Below the staves, the text 'Construction I' is centered under the first set of labels, and 'Construction III' is centered under the second set of labels.

Ex. 32 - Ordenação por constituintes (BOILÈS, 1973: 53)

A partir daí, sempre amparado pelos resultados das tabelas, Boilès compara pares de canções de modo a chegar às proto-melodias, que em seguida serão comparadas umas às outras para que se deduza o suposto ancestral de todas elas (Ex. 33, terceiro pentagrama).

Como pôde ser visto, o método de Boilès se aproxima do realizado por Bronson, na medida em que ambos enxergam a contagem de ocorrências de uma determina frequência como uma etapa fundamental do trabalho de análise. Ainda que seja questionável a crença de que sua reconstrução possa nos fornecer um “vislumbre do passado” (BOILÈS, 1973: 62, tradução minha), o maior trunfo de seu método é, a meu ver, a demonstração de que se pode visualizar de várias maneiras aquilo que é comum entre diferentes canções - o arquétipo, enfim.

Ex. 33 - Versão hipotética do tema original (BOILÈS, 1973: 62)

Outro autor importante para o nosso estudo é Leo Treitler, que dedicou a maior parte de sua obra à discussão sobre o processo de transmissão de melodias na música religiosa medieval. Em *Homer and Gregory – The transmission of Epic Poetry and Plainchant* (1974), Treitler compara melodias pertencentes a uma mesma família afim de que se possa visualizar as constâncias nesse repertório, assim como os elementos variáveis. Na figura abaixo (Ex. 34), por exemplo, o autor demonstra que a maioria dos cantos apresenta em seu início uma figura melódica quase idêntica (marcadas com um colchete e o número 1) e que aparece somente nessa primeira frase. O fato de as versões da figura não apresentarem a mesma quantidade de notas se deve à diferença no número de sílabas ou à acentuação do texto⁷⁵.

⁷⁵ Como veremos, processos muito similares a esse poderão ser encontrados no samba-enredo. A quem possa se espantar com a associação entre o canto gregoriano e um gênero popular brasileiro, respondo com as palavras do próprio Treitler: “o fato é que o estudo das tradições orais tanto musicais quanto verbais [...] só tem a ganhar com uma abordagem interdisciplinar e intercultural, não por conta de similaridades em seus produtos [...], mas porque esses assuntos tocam em questões fundamentais da cognição e, em última análise, da cultura e história humanas que interessam a estudantes de diversos campos” (TREITLER, 1991: 516, tradução minha).

Ex. 2 a phrases, $\sharp 1$, of mode-II tracts

Ex. 34 – Comparação de melodias (TREITLER, 1974: 358)

Treitler adverte que o pentagrama superior não é uma simples redução, mas sim uma representação dos “módulos de tessitura, notas-alvo e centrais, e figuras melódicas de superfície que constituem as restrições desse tipo de frase em particular” (TREITLER, 1974: 358, tradução minha). Assim, podem ser vistos os elementos fixos (uma única nota), variantes (duas ou mais notas na mesma posição) ou opcionais (entre parênteses). Para o autor, mais do que um “refinamento pedante daquilo que está no papel” (TREITLER, 1974: 359, tradução minha), esse gráfico permite que possamos ter uma ideia do conhecimento que o cantor possuía do conjunto de princípios que rege aquela manifestação musical, o já mencionado *sistema formulaico*. Em suma: enquanto a *fórmula* diz respeito às sequências de alturas típicas de um repertório, o *sistema formulaico* alude ao sistema de restrições que as governa⁷⁶.

⁷⁶ Diferentemente de Boilès, Treitler acredita que a busca por uma melodia-tipo hipotética que teria dado origem a todas as outras versões é infrutífera. Para o autor, “apenas podemos ter a certeza de que as frases estão sob o controle do mesmo sistema formulaico. [...] Não há necessidade de ir além das evidências e especular como uma versão “da melodia” poderia ter sido transformada na outra” (TREITLER, 1974: 360, tradução minha).

É importante ressaltar que embora o sistema formulaico condicione certos aspectos das melodias, na medida em que “restrições gerais produzem uniformidades gerais” (TREITLER, 1974: 352), as possibilidades de variação são inúmeras. Esse é o caso dos versos *b* relacionados abaixo (Ex. 35, apontado pela seta), que apesar de atuarem dentro das restrições impostas pelo sistema, demonstram perfis bastante particulares.

Ex. 1 Deus, Deus meus, Gregorian tract, mode II*

De - us.

a (continuation)

De - us me - us re - spi - re in me:

Lon - ge tu - lu - te mei - a

De - us me - us cla - ma - bo per di - em me - us a - di - re

Tu es in san - cto lu - bi - tas,

In re - spe - ra - re tu - ex - pa - res

Au - te - cla - mar - e me - us ei - sal - va - te me

E - go sa - na - me - us me - us ex - non - bo - me

Qui - nes qui vi - de - bant me a - spe - ra - ba - tur mei

Spe - ra - vit in Do - mi - no e - ri - gi - et e -

Ip - si re - so - con - si - de - ra - ve - runt ei - con - spe - re - runt mei

Li - be - ra - me - da - re - o - ra - na

Qui - ti - me - ta - Do - mi - nus san - da - re - runt

Au - tu - ti - a - bi - tur Do - mi - nus ge - ne - ra - ti - on - na

Pro - p - te - qui - re - re - me

Ex. 35 – Variações de detalhes (TREITLER, 1974: 348)

A essa maneira de analisar uma peça ou um repertório por meio da realização de um quadro sinóptico no qual os materiais musicais similares são dispostos em um eixo vertical, convencionou-se, principalmente na etnomusicologia de língua francesa, dar o nome de *análise paradigmática*. Esse é o caso de Ruwet (1972) e Nattiez (1975), que se dedicam a análises *internas* de peças individuais (*intraopus*), buscando revelar as equivalências entre segmentos afastados no discurso musical. Entretanto, na obra desses dois autores não são

feitas comparações entre diferentes interpretações de uma mesma melodia, como a que vimos em Brailoiu, nem entre diferentes peças similares em um repertório, como faz Treitler⁷⁷.

Saussure, em seu *Curso de Linguística Geral* - de onde o conceito de *paradigma* foi extraído -, explica que as relações paradigmáticas (ou associativas) na linguagem são estabelecidas quando um determinado signo linguístico de uma cadeia discursiva pode ser substituído por elementos equivalentes. Um signo como *ensinamento*, por exemplo, pode estabelecer uma relação paradigmática com uma série de outros por meio do mesmo radical (*ensino*, *ensinar*, *ensinemos*); do mesmo sufixo (*armamento*, *desfiguramento*, etc.); por analogias de significado (*ensino*, *instrução*, *aprendizagem*, *educação*); ou por semelhanças acústicas do significante (*elemento*, *lento*, etc.) (SAUSSURE, 2012: 174). Assim, “um termo dado é como o centro de uma constelação, o ponto para onde convergem outros termos coordenados cuja soma é indefinida” (SAUSSURE, 2012: 175).

Simha Arom resume bem o conceito de paradigma:

Um *paradigma* está constituído pelo conjunto de unidades que têm entre elas uma relação virtual de substituíbilidade: pertencem a um mesmo paradigma todas as unidades suscetíveis de substituírem-se umas pelas outras em um mesmo contexto. Os termos de um paradigma devem - por definição - comportar um elemento que lhes seja comum e um ou diversos elementos variantes, e apresentar ao mesmo tempo traços parecidos e traços diferentes (AROM, 2001: 209, tradução minha).

Enquanto no sintagma a relação entre os elementos que o compõem ocorre em *presença* dos mesmos, no paradigma elas são feitas em *ausência*. Isso significa que o falante, o compositor, o improvisador seleciona uma dentre as infinitas possibilidades aparentadas, que podem *comutar* entre si. Arom entende a *comutação* como “a operação que consiste em substituir os termos pertencentes a um mesmo paradigma uns pelos outros, e também o princípio em virtude do qual essa operação pode realizar-se” (AROM, 2001: 210, tradução minha). Nesse sentido, é possível perceber que a noção de fórmula de Parry e Lord discutida anteriormente tem um importante ponto em comum com a noção de paradigma: elementos sintaticamente (e semanticamente, no caso da linguagem verbal) equivalentes podem ser substituídos uns pelos outros.

⁷⁷ Ainda que a abordagem interna de Ruwet e Nattiez seja válida, estou de acordo com Middleton (2002: 183) quando este diz que somente a análise de um certo número de peças é capaz de revelar o código compartilhado por elas - ponto de vista análogo ao defendido por Meyer com relação à classificação estilística. Saliento, portanto, que o tipo de repetição que mais me interessa no samba-enredo é a que se dá entre as composições e não no interior delas.

Outro ponto da noção de fórmula abarcado pela definição de Arom é o que diz respeito à presença simultânea de traços comuns e variáveis entre os termos que compõem um paradigma. Na análise paradigmática, o traço em comum é denominado *ponto de ancoragem*⁷⁸; já o traço variante corresponde ao *ponto de substituição*, justamente o “que permite distinguir um termo de outro” (AROM, 2001: 210, tradução minha).

Para Bernard Lortat-Jacob, a identificação de recorrências em um repertório pode fazer com que o pesquisador consiga estabelecer uma representação do *modelo* que as subjaz. Assim, ele pode “propor um modelo mínimo [...] no qual são figurados todos os traços recorrentes das peças de seu corpus. Ele pode também, inversamente, fazer com que sejam figurados em seu modelo a soma das variantes atestadas” (LORTAT-JACOB, 1987: 48, tradução minha).

A primeira forma de abordagem pode ser encontrada no trabalho do próprio Simha Arom. Para o autor,

o modelo é o enunciado mínimo, a referência última de cada entidade musical - seja essa estritamente rítmica, melódico-rítmica ou polifônica - e está na origem de todas as realizações culturalmente aceitas. Constitui a realização mínima - documentada ou virtual - a mais simplificada, de uma entidade musical, e, em razão disso, contém em estado implícito, como entre linhas, todas as suas virtualidades (AROM, 2001: 211, tradução minha).

Arom diz, portanto, que essa realização mínima pode ser tanto materializada na execução do músico quanto deduzida pelo pesquisador através da análise paradigmática. É assim que, em seu estudo sobre a música dos pigmeus aka da África Central, Arom deduz que todas as variantes apresentadas no exemplo 36 podem ser reduzidas a uma única figura baseada no critério da *acentuação* (ex. 37), a qual foi, inclusive, manifestada de modo concreto em uma das variantes (destacada pelo retângulo no Ex. 36):

⁷⁸ Não há a referência nos escritos de Arom - pelo menos entre os mais conhecidos - ao termo *ponto de ancoragem*. Eu só pude conhecê-lo graças às conversas que tive com o próprio autor durante o meu estágio de pesquisa no exterior. De qualquer forma, ele será aqui utilizado por representar bem a sua função de base para a construção dos paradigmas.

Ex. 36 - Variantes de uma peça (AROM, 2001: 218)

Ex. 37 - Modelo (concreto e deduzido) (AROM, 2001: 219)

Já a segunda forma de abordagem pode ser vista nos trabalhos de pesquisadores ligados a Universidade Nacional Autônoma do México (ALEGRE GONZÁLEZ, 2005; ZÚÑIGA, 2008; JARAMILLO, 2014), os quais têm proposto uma forma de representação gráfica na qual é mostrada incluir não somente aquilo que é fixo (ponto de ancoragem), mas também as variantes (pontos de substituição) dos termos que compõem um paradigma. Dessa forma, tomando como base um diagrama feito por Nicolas Ruwet (Ex. 38), os elementos entre

colchetes indicariam os pontos de substituição, enquanto que os que estão fora deles corresponderiam aos pontos de ancoragem (Ex. 39).

$$\left\{ \begin{array}{c} x \\ z \end{array} \right\} a \left\{ \begin{array}{c} y \\ w \end{array} \right\} b$$

Ex. 38 - Diagrama da síntese de um paradigma (RUWET, 1972: 123)

Ex. 39 - Síntese de um paradigma

Em sua tese de doutorado, Jaramillo (2014), em colaboração com Lénica Reyes Zúñiga, elaborou o desenho do *Software de Automatización del Análisis Paradigmático Musical* (SAAPM), capaz de realizar, como próprio nome indica, a análise paradigmática de maneira automatizada⁷⁹. A partir da inserção de arquivos MIDI pelo pesquisador, o software consegue estabelecer os pontos de ancoragem e de substituição, além de, com relação a esse último, determinar a porcentagem de aparição de cada termo (Ex. 40).

⁷⁹ O software pode ser acessado através do site <http://www.gerinel.org/saapm/index.php/es>.

Ex. 40 - Paradigma gerado pelo SAAPM

De qualquer forma, como mostra Lortat-Jacob, não há uma única noção de modelo aplicável a todos os repertórios:

Essa formalização [modelo] concerne, por exemplo, ao modo melódico ou rítmico (na música erudita do Oriente e nas músicas modais em geral); ela pode igualmente levar em conta relações de tonalidade (conduções harmônicas obrigatórias, progressões de jazz, etc.) ou estruturas melódicas; ou ainda, na música de dança, por exemplo, concernir somente a simples fórmulas métrico-rítmicas (LORTAT-JACOB, 1987: 46, tradução minha).

Portanto, dependendo da prática musical, pode-se constatar a existência de um *modelo-composição*, um enunciado relativamente longo que se apresenta de forma fixa; de um *modelo-fórmula*, estruturas menores métrico-rítmicas “cuja execução se acompanha de restrições modais, tonais ou melódicas mais ou menos precisas” (LORTAT-JACOB, 1987: 47, tradução minha); de um *modelo-forma*, macro-estruturas que dizem respeito ao modo de organização de frases ou partes inteiras; e assim por diante. No caso do samba-enredo, farei menção a algumas dessas estruturas passíveis de gerar uma infinidade de realizações.

Em suma, os termos e parâmetros utilizados para o estudo de similaridades na música variam de acordo com o repertório e o pesquisador. Para as análises deste capítulo, conciliarei o conceito de *fórmula*, no sentido de um determinado elemento de grande recorrência em um repertório, com o de *paradigma*, o qual, além de abarcar a ideia de combinação entre elementos fixos e variáveis presente no primeiro, possui uma terminologia a ele subordinada (ponto de ancoragem e ponto de substituição) que julgo pertinente para a discussão dos fenômenos aqui observados.

Com relação ao modo de representação das similaridades, utilizarei a disposição paradigmática com uma maneira própria de destacar os pontos de ancoragem, a qual será explicada no momento oportuno. Creio que essa forma de análise será suficiente para demonstrar alguns dos modelos-fórmula existentes no samba-enredo sem a necessidade de um quadro adicional que faça a síntese ou a soma das realizações musicais catalogadas⁸⁰.

4.3 Fórmula harmônica característica

Embora a maioria dos autores aqui apresentados tenha focado no aspecto melódico, Lilliestam lembra que o conceito de fórmula pode abarcar diversos parâmetros da música. Assim, “podemos falar de fórmulas melódicas, sequências de acordes, fórmulas rítmicas, padrões de acompanhamento (grooves), riffs, fórmulas para a construção da forma musical, fórmulas poéticas, matrizes para a construção de letras, etc.” (LILLIESTAM, 1996: 204, tradução minha).

No samba, de um modo geral, certas progressões harmônicas costumam ser bastante recorrentes, atuando como bases para a composição musical mesmo para os compositores que não tocam nenhum instrumento harmônico - o que indica que elas estão profundamente enraizadas na memória musical dos sambistas. Para Carlos Almada, parte da espontaneidade que caracteriza o fazer musical em uma roda de samba se deve justamente à previsibilidade fornecida pelas fórmulas:

Geralmente é acompanhada de surpresa e admiração a tomada de contato de um músico “de fora” com a grande habilidade dos violonistas e cavaquinistas de samba para harmonizar. Muitas vezes, em *rodas* informais, uma melodia desconhecida “puxada” por um cantor/compositor anônimo é instantaneamente harmonizada e - ainda por cima - enfeitada por intrincados arabescos da baixaria do violão de sete cordas, numa verdadeira improvisação. A enorme experiência desses instrumentistas, aliada, obviamente, a um ouvido harmônico apuradíssimo, faz com que - assim como um jogador de xadrez antecipa as jogadas do adversário - quase que pressintam o caminho com que será percorrido pela linha melódica, encontrando instantaneamente os acordes apropriados para ela. Tal habilidade que, aparentemente, é um fenômeno misterioso para os “não iniciados” é, na verdade, fruto de uma enorme vivência no meio sambístico, combinada com o conhecimento (na maioria das vezes) intuitivo das inúmeras *fórmulas harmônicas características* do gênero (ALMADA, 2012: 212, nota de rodapé).

⁸⁰ Além disso, em nosso caso há um dado a ser levado em conta: a extensão do *corpus*. Isso significa que, em muitos casos, um quadro com as somas das frases seria quase tão extenso quanto a própria representação paradigmática, daí a não necessidade de sua utilização.

No caso do samba-enredo, pude constatar a preferência dos compositores por uma dessas fórmulas (Ex. 41), a qual é composta por dezesseis compassos divididos, basicamente, da seguinte maneira: nos quatro primeiros compassos, o I grau da tonalidade é afirmado; nos quatro seguintes (5 a 12), ocorre uma transição para o II grau; os compassos 9 a 12 afirmam essa nova região; e, por fim, os quatro últimos (13 a 16) têm como função o retorno ao I grau⁸¹.

Em sambas curtos, essa fórmula costuma corresponder à primeira parte da composição⁸². Já no samba-enredo, por conta de sua maior extensão, ela aparece no início da primeira estrofe ou, de maneira menos frequente, no início das demais. O que importa é que ela exerce, na maior parte das vezes, uma função de retomada do discurso após a apresentação de um refrão⁸³.

Ex. 41 - Fórmula harmônica característica

Evidentemente, há variações dessa estrutura: é comum, por exemplo, que o ritmo harmônico seja intensificado por meio da intercalação do acorde de tônica e o de dominante nos primeiros quatro compassos, ou do aparecimento do dominante no compasso 11 (Ex. 42):

⁸¹ As marcas analíticas aqui utilizadas têm como base os tratados de harmonia da música popular de Chediak (1986) e Rawlins e Bahha (2005).

⁸² Esse é o caso de *Se acaso você chegasse* (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins), *Alô, alô* (André Filho), *Sorriso negro* (Ailson Barbado e Paulo da Portela), entre outros. Para um apanhado das progressões harmônicas mais comuns no samba, ver Almada (2012: 213).

⁸³ Há, claro, sambas nos quais essa progressão harmônica é encontrada no interior das estrofes. No entanto, reforço que o seu uso mais comum é como *ponto de partida*.

Ex. 42 - Fórmula harmônica característica (mais movimentado)

Em outros casos, cria-se um movimento melódico no interior da harmonia através da utilização do cromatismo⁸⁴ a partir da 5ª nos acordes de C, Dm e G7 (Ex. 43):

Ex. 43 - Fórmula harmônica característica (com cromatismo)

⁸⁴ Rawlins e Bahha (2005: 108) utilizam a sigla CESH (“chromatic embellishment of static harmony” ou “contrapuntal elaboration of static harmony”) para nomear esse tipo de elaboração harmônica, bastante comum na música popular. Nos choros de Pixinguinha, por exemplo, são emblemáticos o movimento em arco (5ªJ, 5ªa, 6ªM, 5ªa, 5ªJ) na primeira parte de *Carinhoso*, e o descendente (8ªJ, 7ªM, 7ªm, 6ªM) na segunda parte de *Lamentos*.

É frequente ainda a utilização do acorde de Eb° no 6º compasso, geralmente acompanhado, como veremos, de um movimento cromático na melodia⁸⁵ (Ex. 44):

Ex. 44 - Fórmula harmônica característica (com diminuto)

Na prática, os instrumentistas de samba possuem uma grande liberdade no momento de harmonizar as melodias. Isso significa que os quadros aqui apresentados não devem ser vistos como estruturas rígidas; eles podem ser imbricados ou mesmo outros acordes podem ser adicionados sem que se prejudique o sentido harmônico de base (e aqui se manifesta, mais uma vez, a ideia de variabilidade permitida pelas fórmulas). Por essa razão, para as análises que se seguirão utilizarei como referência o quadro básico apresentado no Ex. 41, exceto quando o movimento melódico claramente indicar a utilização de um acorde em específico, como o diminuto no 6º compasso.

Cabe ainda notar que, além da sua forma mais comum de 16 compassos (Ex. 45), essa progressão pode aparecer por vezes de maneira reduzida (Ex. 46) ou expandida (Ex. 47), sempre mantendo o sentido harmônico de partida do I grau, polarização no IIIm e retorno ao I.

⁸⁵ Quando o acorde diminuto, sem função de dominante, é resolvido em um acorde cuja fundamental está um semitom abaixo, Chediak (1986: 102) o classifica simplesmente como *diminuto descendente*.

"Ouro escravo", *Em Cima da Hora*, 1969

(Normi de Freitas / Jair dos Santos)

Do ho - mem a - fri - ca - no res -
 - sal - ta - mos o va - lor
 Nes - ta pá - gi - na mar - can - te Que o
 Em Ci - ma da Ho - ra des - fo - lhou

Ex. 45 - Fórmula harmônica (16 compassos) em *Ouro Escravo* (Em Cima da Hora, 1969)

"Ameno Resedá", *Unidos do Jacarezinho*, 1973

(Nonô / Sereno / Zé Dedão)

Nes-tapas-sa-re-la-re-lu-zen-te Con-ta-gi-an-do mui-ta gen-te Pra ver
 a nos-sa es-co-la des-fi-lar
 Ja-ca-re-zi-nho a-pre-sen-ta Um te-ma fas-ci-nan
 -te O A-me-no Re-se-dá

Ex. 46- Fórmula harmônica (expandida) em *Ameno Resedá* (Unidos do Jacarezinho, 1973)

"O mundo encantado de Monteiro Lobato", Mangueira, 1967

(Hélio Turco, Darci, Jurandir, Batista, Luiz e Dico)

redução

Quan - do u - ma luz di - vi - nal

I - lu - mi - na - va a i - ma - gi - na - ção

De um es - cri - tor ge - ni - al

Ex. 47 - Fórmula harmônica (reduzida) em *O mundo encantado de Monteiro Lobato* (Mangueira, 1967)

A utilização dessa fórmula no samba-enredo começa a ser mais claramente percebida a partir da década de 1970. Para se ter uma ideia de sua crescente importância à medida que a essa década avançava, basta vermos que em 1968, por exemplo, somente um dos dez sambas apresentados pelas escolas pertencentes ao antigo Grupo 1 (atual Grupo Especial) se valia dela (*O tronco do Ipê*, Portela). Três anos depois, em 1971, já eram cinco dos dez sambas (*Pega no Ganzê*, Salgueiro; *Lapa em três tempos*, Portela; *Ouro mascavo*, Vila Isabel; *Nordeste, seu povo, seu canto e sua glória*, do Império Serrano; e *Barra de ouro, barra de rio, barra de saia*, Imperatriz Leopoldinense⁸⁶). E em 1978, a maior proporção: sete dos dez sambas (*O Amanhã*, União da Ilha; *A criação do mundo na tradição nagô*, Beija-Flor; *Dos carroceiros do imperador ao Palácio do Samba*, Mangueira; *Dique, um mar de amor*, Vila Isabel; *Mulher à brasileira*, Portela; *Sonho infantil*, Arranco do Engenho de Dentro; e *Talaque, talaque, o romance da Maria-Fumaça*, Arrastão de Cascadura).

Desde essa época a fórmula harmônica característica jamais deixou de ser utilizada. Em 1987, por exemplo, dos dezesseis sambas apresentados, somente seis sambas não seguiam o padrão (*Estrela Dalva*, Imperatriz Leopoldinense; *Tupinicópolis*, Mocidade Independente; *Capitães do Asfalto*, São Clemente; *Raízes*, Vila Isabel; *O reino das palavras – Carlos Drummond de Andrade*, Mangueira; *Com a boca no mundo, quem não se comunica se trumbica*, Império Serrano). Se levarmos em conta que os três primeiros são construídos em

⁸⁶ O samba da Imperatriz Leopoldinense apresenta a forma expandida.

tons menores, e não poderiam, de qualquer forma, estar de acordo com a fórmula, o número torna-se ainda mais impressionante.

Mesmo que sua presença tenha diminuído em carnavais mais recentes, a fórmula ainda dá sinais de força: em 2015, por exemplo, ela foi utilizada em quatro dos doze sambas (*Do Fundo do Quintal, Saberes e Sabores na Sapucaí*, Salgueiro; *ImaginárioRio - 450 Janeiros de uma Cidade Surreal*, Portela; *Agora chegou a vez, vou Cantar: Mulher de Mangueira, Mulher Brasileira em Primeiro Lugar!*, Mangueira; e *Se o mundo fosse acabar, me diz o que você faria se só te restasse um dia?*, Mocidade).

É, portanto, a importância dessa fórmula harmônica que faz com que ela seja tomada, neste trabalho, como o território ideal para a demonstração do formulismo melódico no samba-enredo, como será visto adiante.

Uma das possíveis razões para a utilização dessa progressão harmônica pode estar relacionada ao uso da *transposição* como fator gerador de “variedade na unidade” (SCHOENBERG, 1991: 49). É relativamente comum encontrar sambas nos quais o elemento musical dos primeiros quatro compassos (*a*) é transposto para o II grau, geralmente no compasso 9 (*a'*). Entre o elemento inicial e sua repetição há sempre um elemento contrastante (*b*), geralmente no compasso 5. No compasso 13, esse elemento de contraste pode ser repetido de forma variada (*b'*) ou um novo material (*c*) é apresentado, ambos com a função cadencial.

Ora, essa forma de organização fraseológica corresponde exatamente ao conceito de *período* formulado por Schoenberg, encontrado pelo menos desde o século XVIII em peças do repertório clássico europeu. Nessa estrutura,

a primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas (contrastantes), perfazendo assim, a primeira metade do período: o *antecedente*. Após esse elemento de contraste, a repetição não pode ser muito adiada, a fim de não colocar em risco a compreensibilidade⁸⁷; daí o fato de a segunda metade, o *consequente*, ser construída como uma espécie de repetição do antecedente (SCHOENBERG, 1991: 51, grifos meus).

A maioria dos *consequentes* no repertório clássico começa no I, repetindo o perfil melódico do início do *antecedente*. Entretanto, Schoenberg lembra que o “consequente pode, inclusive, iniciar em um grau diferente” (1991: 52), como é o caso do primeiro movimento da

⁸⁷ Conceito que é bastante caro ao famoso compositor e teórico, ao ponto de ter afirmado que “o real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade [ou compreensibilidade]” (SCHOENBERG, 1991: 51; nota de rodapé).

Alguns exemplos de sambas-enredo que se valem dessa organização fraseológica estão relacionados a seguir (Ex. 50 a 54).

"Romaria à Bahia", Salgueiro, 1954

(Abelardo Silva / Duduca / José Ernesto Aguiar)

a
 antecedente
 Fes - ta a - ma - da e a - do - ra - da A - ben - ço - a -
 antecedente
 5 elemento contrastante (b)
 - da pe - lo Se - nhor do Bon - fim Ou - vi -
 consequente
 9 transposição de a (a')
 - a - se o ca - te - re - tê Can - ta - vam por - quê
 consequente
 13 elemento contrastante (c)
 Es - ta fes - ta tor - nou - se as - sim

Ex. 50 - Divisão fraseológica de *Romaria à Bahia* (Salgueiro, 1954)

"Ai, que saudades que eu tenho", Vila Isabel, 1977
(Dida / Gemeu / Rodolpho)

Antecedente
a

5 Am A^b Gm D⁷

consequente
transposição de a (a')

13 C⁷ F (C⁷)

elemento contrastante (b')

Que nem o tem - po a - pa - gou

Ex. 51 - Divisão fraseológica de *Ai, que saudades que eu tenho* (Vila Isabel, 1977)

"Toma lá, dá cá", União da Ilha, 1983
(Robertinho Devagar / Armandinho)

Antecedente
a

5 G Em Am E⁷

consequente
transposição de a (a')

13 D⁷ G (D⁷)

elemento contrastante (c)

me a - ben - ço - ou

Ex. 52 - Divisão fraseológica de *Toma lá, dá cá* (União da Ilha, 1983)

"Não existe pecado do lado de cá do Túnel Rebouças", *Caprichosos de Pilares*, 1993
(Marco Lessa / Tico do Gato / Carlos Ortiz / Luizito / Karlinho's de Madureira)

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of four staves of music, each with lyrics underneath. The lyrics are: "Vem do lado de lá Vem se a - ca - bar na mi - nha al - dei - a Vem do tú - nel pra cá Pe - ca - do não há E nem a - rei - a". Above the first staff, a bracket labeled "antecedente" spans the first two measures, with a sub-bracket "a" above it. Above the second staff, a bracket labeled "antecedente" spans the first two measures, with a sub-bracket "elemento contrastante (b)" above it. Above the third staff, a bracket labeled "consequente" spans the first two measures, with a sub-bracket "transposição de a (a') above it, and a sub-bracket "fragmento de a (a'') above it. Above the fourth staff, a bracket labeled "consequente" spans the first two measures, with a sub-bracket "elemento contrastante (c)" above it. Chord symbols are placed above the staves: Bb, G7, Cm, G7, Cm, Bb, F7, and (F7).

Ex. 53 - Divisão fraseológica de *Não existe pecado do lado de cá do Túnel Rebouças* (Caprichosos de Pilares, 1993)

"E onde houver trevas... que se faça a luz!", *Império Serrano*, 2003
(Aluísio Machado, Arlindinho Cruz, Maurício, Carlos Sena, Elmo Caetano)

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of four staves of music, each with lyrics underneath. The lyrics are: "Luz, ma - gi - a Que faz a men - te do po - e - ta de - li - rar Es - tre - la gui - a Faz meu Im - pé - rio bri - lhar". Above the first staff, a bracket labeled "antecedente" spans the first two measures, with a sub-bracket "a" above it. Above the second staff, a bracket labeled "antecedente" spans the first two measures, with a sub-bracket "elemento contrastante (b)" above it. Above the third staff, a bracket labeled "consequente" spans the first two measures, with a sub-bracket "transposição de a (a') above it. Above the fourth staff, a bracket labeled "consequente" spans the first two measures, with a sub-bracket "elemento contrastante (c)" above it. Chord symbols are placed above the staves: F, D7, Gm, D7, Gm, F, and (C7).

Ex. 54 - Divisão fraseológica de *E onde houver trevas... que se faça a luz!* (Império Serrano, 2003)

Portanto, o fato de a transposição ser, reconhecidamente, um dos recursos mais eficazes para conferir variedade a um discurso musical explica em parte a grande utilização da fórmula harmônica característica, visto que esta, por sua própria estrutura, fornece as condições ideais para sua realização.

É evidente que nem todos os sambas que apresentam a fórmula harmônica característica estão organizados de acordo com a divisão fraseológica do período. O mais frequente é que cada uma das frases⁹⁰ apresente um perfil melódico particular, sem que se verifique repetições através do recurso de transposição, por exemplo. Algumas dessas frases (ou elementos delas), têm sido compartilhadas há décadas por um grande número de compositores, sendo versáteis o suficiente para se adaptarem aos seus estilos individuais. Elas são, em suma, fórmulas melódicas características do gênero.

4.4 Fórmulas melódicas

Se nos lembrarmos da definição de Arom, veremos que um dos princípios fundamentais da noção de paradigma é que os termos que o compõem partilhem de um mesmo contexto - aqui tomado como a mesma posição em uma determinada progressão harmônica. Assim, é necessário analisar as regiões harmônicas da progressão de acordes acima descrita em separado (afirmação do I; transição para o IIm; afirmação do IIm; retorno ao I)⁹¹, de modo que possamos observar minuciosamente as fórmulas melódicas mais utilizadas em cada uma delas⁹².

No modo de representação dos paradigmas aqui apresentado, os elementos destacados em amarelo indicam os pontos de ancoragem, ou seja, aquilo que é comum entre diferentes frases; os elementos não destacados correspondem aos pontos de substituição; e os destaques

⁹⁰ Certos autores, como Caplin (1998: 49), consideram que o período possui duas frases (justamente o antecedente e o conseqüente), cada uma composta de uma ideia básica e uma ideia contrastante. Entretanto, por conveniência de terminologia, vou considerar aqui como *frase* cada grupo de elementos passível de ser segmentado a cada quatro compassos. Por vezes, alguns dos termos elencados nos paradigmas estão, na verdade, inseridos em uma unidade de maior extensão (por exemplo, uma frase de oito compassos); de qualquer forma eles serão considerados aqui em separado por compartilharem a mesma ideia melódica dos demais termos pertencentes àquele contexto.

⁹¹ Alguns sambas contêm somente a primeira metade da fórmula harmônica, ou seja, os oito primeiros compassos (por exemplo, *Guanabaran - O seio do mar*, da Unidos da Tijuca de 1992, e *Padre Miguel, olhai por nós*, da Mocidade Independente de 1995). Como essas obras compartilham das mesmas fórmulas melódicas que as demais, elas foram aqui incluídas.

⁹² Nos discos oficiais de samba-enredo, é comum que a obra seja cantada duas vezes (a primeira somente com o intérprete; a segunda com o coro). As interpretações do coro costumam ser mais regulares do que as dos solistas e por essa razão foram tomadas como referência para as transcrições em partitura.

em verde indicam a variação de algum elemento do ponto de ancoragem através da utilização de outro elemento com uma função equivalente⁹³. Creio que dessa maneira será possível demonstrar tanto a concretude das realizações musicais quanto, em um nível mais abstrato, aquilo que as une e as diferencia.

Um bom exemplo de como se dá o formulismo no samba-enredo pode ser visto se tomarmos como referência o samba da Portela de 1975, *Macunaíma, herói de nossa gente* (Ex. 55).

"Macunaíma, herói de nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

Ex. 55 - Primeiros dezesseis compassos de *Macunaíma, herói de nossa gente* (Portela, 1975)

Cada uma das quatro frases de seus dezesseis compassos iniciais, correspondentes à fórmula harmônica característica, é compartilhada por outros sambas⁹⁴. A primeira frase, por exemplo, é bastante similar às de *Lapa em três tempos* (Portela, 1971), *Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite* (Portela, 1981, composto pelo mesmo David Corrêa), *Dos jardins do Éden à era de Aquarius* (Vila Isabel, 1981), *Se esta terra, se esta terra fosse minha* (Vila Isabel, 1990) e *Ouro escravo* (Em Cima da Hora, 1969)⁹⁵ (Ex. 56):

⁹³ Na música, isso pode se dar de diversas maneiras: substituição de uma nota do acorde por outra que compõe sua estrutura básica; pequenas diferenças na ordem de aparecimento (por exemplo, um ponto de ancoragem com as notas Mi e Dó pode aparecer como Dó e Mi); alongamento ou encurtamento das figuras rítmicas; e no caso específico do samba-enredo, a utilização ou não da suspensão como decorrência do texto cantado.

⁹⁴ Neste momento, mostrarei casos com um alto grau de semelhança no contorno geral da frase como um todo. Mais adiante veremos que essa semelhança pode se dar em unidades menores.

⁹⁵ Para facilitar a comparação, todos os exemplos listados nesta seção estão na tonalidade de Dó Maior e, na medida do possível, transcritos na mesma oitava. Além disso, os acordes indicados na parte superior de cada

"Macunaíma, herói de nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

"Dos jardins do Éden à era de Aquarius", Vila Isabel, 1981
(Jonas / Lino Roberto / Tião Grande)

"Se esta terra, se esta terra fosse minha", Vila Isabel, 1990
(Jorge Tropical / Jorginho Pereira / Anninha Guedes / Antônio Grande / Vilani Silva "Bom Bril")

"Lapa em três tempos", Portela, 1971
(Ary do Cavaco / Rubens)

"Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite", Portela, 1981
(David Corrêa / Jorge Macedo)

"Ouro escravo", Em cima da hora, 1969
(Normi de Freitas / Jair dos Santos)

Ex. 56 - Similaridade com a primeira frase de *Macunaíma, herói de nossa gente* (Portela, 1975)

Já a segunda frase se assemelha especialmente às encontradas em *Cidades feitas de memórias* (Unidos de Lucas, 1975) e *Dique, um mar de amor* (Vila Isabel, 1978). Com relação às frases de *O mundo fantástico do uirapuru* (Mocidade, 1975), *G.R.E.S. Saudade*

paradigma foram escolhidos entre os mais comuns de cada região harmônica e devem ser vistos somente como referência para a análise da melodia. Ainda que possam ser encontradas sutis diferenças entre a harmonia listada nos exemplos e o que se ouve nas gravações oficiais de cada um dos sambas, não há prejuízo para a compreensão do assunto que está sendo tratado.

(Unidos da Ponte, 1987) e *Folia de Reis* (Lins Imperial, 1976), a semelhança se dá pelo contorno melódico, sendo as diferentes rítmicas decorrentes das sílabas do verso (Ex. 57).

"Macunaíma, herói de nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

"Cidades feitas de memórias", Unidos de Lucas, 1975
(Baianinho / Ladyr Goulart / Laci)

"Dique, um mar de amor", Vila Isabel, 1978
(Jarbas / Garganta de Ferro / Boanezio / Augusto Messias)

"O Mundo Fantástico do Uirapuru", Mocidade, 1975
(Tatu / Nezinho / Campo Grande)

"G.R.E.S. Saudade", Unidos da Ponte, 1987
(Silvio da Ponte / Zoinho da Ponte)

"Folia de Reis", Lins Imperial, 1976
(Agnelo Campos / Efe Alves)

Ex. 57 - Similaridade com a segunda frase de *Macunaíma, herói de nossa gente* (Portela, 1975)

As terceiras frases de *Poemas de máscaras e sonhos* (União da Ilha, 1976) e *Sou amigo do rei* (Salgueiro, 1990) são idênticas à do samba de referência, com exceção da anacruse e de ligeiras modificações de ritmo na finalização. Já em *Elis, um trem chamado emoção* (Mocidade, 1989) e *A União faz a força, com muita energia* (União da Ilha, 2001), a suspensão Dó-Si é suprimida por conta da exigência do verso⁹⁶ (Ex. 58).

⁹⁶ Como se verá adiante, a nota Si é o alvo mais frequente para a conclusão da terceira frase da fórmula harmônica, seja através da suspensão Dó-Si (mais comum) ou atacada diretamente. Pelo fato de a nota Si estar presente em qualquer uma das maneiras de finalização, ela será considerada como o ponto de ancoragem e, portanto, marcada em amarelo; já a nota Dó, pela sua grande utilização, será marcada em verde.

"Macunaíma, herói de nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

"Poemas de máscaras e sonhos", União da Ilha, 1976
(Da Vala / L. Barbicha / Wilson Jangada / Dito / Mestrinho)

"Sou amigo do rei", Salgueiro, 1990
(Alaor Macedo / Arizão / Demá Chagas / Pedrinho da Flor / Fernando Baster)

"Elis, um trem chamado Emoção", Mocidade, 1989
(Paulinho Mocidade / Dico da Viola / Cadinho)

"A União faz a força, com muita energia!", União da Ilha, 2001
(Marcio André / Djalma Falcão / Almir da Ilha / Dito)

Ex. 58 - Similaridade com a terceira frase de *Macunaíma, herói de nossa gente* (Portela, 1975)

Por fim, a última frase aparece de modo idêntico em *Se todos fossem iguais a você* (Mangueira, 1992), *Paraná - Esse estado leva a sério o meu Brasil* (Unidos da Ponte, 1995) e *Um rio de mar a mar: do Valongo à glória de São Sebastião* (Portela, 2014) (Ex. 59):

"Macunaíma, herói de nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

"Se todos fossem iguais a você", Mangueira, 1992 (segunda parte)
(Hélio Turco / Alvinho / Jurandir da Mangueira)

“Paraná – Esse estado leva a sério o meu Brasil”, Unidos da Ponte, 1995 (segunda parte)
(Wanderley Novidade / Walter Pardal / Walney Rocha)

“Um rio de mar a mar: do Valongo à Glória de São Sebastião”, Portela, 2014
(Toninho Nascimento / Luiz Carlos Máximo / Waguinho / Edson Alves / J. Amaral)

Ex. 59 - Similaridade com a quarta frase de *Macunaíma*, herói de nossa gente (Portela, 1975)

Nas próximas seções, as fórmulas melódicas mais comuns de cada uma das regiões harmônicas (identificadas pelas letras A, B, C e D) serão transcritas e comentadas. Na forma de representação aqui utilizada, as frases são, em um primeiro nível, agrupadas pelo ponto de ancoragem; em seguida, procurei elencar por similaridade os elementos posicionados nos pontos de substituição. A ordem cronológica, portanto, é deixada de lado, visto que se assume um ponto de vista sincrônico⁹⁷.

Cabe aqui um último esclarecimento: no trabalho de análise, aquilo que é considerado como ponto de ancoragem é sempre fruto de uma decisão do pesquisador sobre qual aspecto deve ser destacado. O leitor há de se lembrar que no exemplo dado por Saussure mencionado anteriormente, a palavra “ensinamento” pode pertencer a um paradigma cujo ponto de ancoragem é o radical (*ensino*, *ensinar*, *ensinemos*); a outro cuja ancoragem se dá pelo sufixo (*armamento*, *desfiguramento*, etc.); entre outros. Da mesma forma, uma determinada frase musical pode integrar um paradigma cujo ponto de ancoragem está, por exemplo, nas notas iniciais; outro no qual ele se encontra nas notas finais; e assim por diante.

4.4.1 Região harmônica A

Como vimos, os primeiros compassos da fórmula harmônica são marcados pela afirmação do I (Ex. 60):

⁹⁷ Aproveito para pedir a licença ao leitor para a grande quantidade de exemplos que se seguirão. Julguei necessário inseri-los no corpo do texto para demonstrar de maneira inequívoca um dos pilares desta tese: a existência de um alto grau de formulismo no samba-enredo.

Ex. 60 - Região harmônica A

Uma das fórmulas rítmicas mais utilizadas pelos compositores para começar os seus sambas apresenta, em sua forma mais sintética, uma nota longa que ocupa todo o primeiro compasso⁹⁸; outra de duração menor no compasso seguinte; e, por fim, uma terceira nota de duração longa, atacada antecipadamente (Ex. 61). Essa estrutura pode ser variada dependendo da quantidade de sílabas no verso (acarretando a utilização de anacruse, por exemplo) ou da inventividade do compositor em deslocar os pontos de ataque.

Ex. 61 – Figura rítmica de notas longas (configuração mais comum)

É possível perceber regularidades no que diz respeito ao movimento melódico que compõe essa estrutura rítmica. Por exemplo, quando a nota Sol é atingida no segundo compasso, geralmente ela é precedida pela nota Mi. Por essa razão, a figura Mi-Sol será tomada como o ponto de ancoragem dos exemplos 62 a 66.

No exemplo abaixo (Ex. 62), podemos ver que os sambas se iniciam de maneira idêntica⁹⁹. A única exceção está em *Vamos vestir a camisinha, meu amor...* (Grande Rio, 2004), cuja anacruse é decorrente do emprego do artigo “a” no verso “A luz do Sol”. Se o artigo tivesse sido suprimido – o que, nessa situação hipotética, ainda tornaria o verso inteligível - a melodia seria completamente idêntica às outras. Ocorrências como essas podem ser encontradas inúmeras vezes e respondem por boa parte das variações existentes no plano melódico.

⁹⁸ Nos exemplos que serão mostrados, o primeiro compasso corresponde sempre ao que vem após a barra dupla.

⁹⁹ A razão de o ponto de ancoragem estar marcado como sendo somente as notas Mi e Sol decorre do fato de que esse exemplo será comparado com os seguintes (Ex. 63 a 66), os quais apresentam as mesmas notas em posição equivalente, mas variam o elemento do terceiro compasso. Em uma situação hipotética em que somente os sambas do exemplo 62 fossem considerados, a nota Mi do terceiro compasso também faria parte do ponto de ancoragem.

"Peguei um Ita no Norte", Salgueiro, 1993

(Demá Chagas / Arizão / Bala / Guaracy / Celso Trindade)

"Anita Garibaldi - Heroína das 7 magias", Viradouro, 1999

(Gilberto Gomes / R. Mocotó / Gustavo / P. C. Portugal / Dadinho)

"Vamos vestir a camisinha, meu amor...", Grande Rio, 2004

(Derê / Mingau / Marco Moreno / Djalma Falcão)

"Singrando em Mares Bravios... Construindo o Futuro", Vila Isabel, 2005

(André Diniz / Serginho 20 / Prof. Newton / Sidney Sã / Miguel BD)

Imaginário - 450 Janeiros de uma Cidade Surreal, Portela, 2015 (terceira parte)

(Noca da Portela / Celso Lopes / Charles André / Vinicius Ferreira / Xandy Azevedo)

Ex. 62 – Notas longas (ponto de ancoragem Mi-Sol; finalização em Mi)

No paradigma abaixo (Ex. 63), o ponto de ancoragem de *Das arquibancadas ao Camarote nº 1... Um "Grande Rio" de emoção na apoteose do seu coração* (Grande Rio, 2010) apresenta uma divisão rítmica ligeiramente diferente da habitual: a nota Sol, ao invés de ser cantada no primeiro tempo do segundo compasso, é deslocada para a segunda semicólcheia do segundo tempo. No entanto, a similaridade no contorno melódico e a mesma quantidade de sílabas faz com que ele seja considerado equivalente aos outros¹⁰⁰. Da mesma forma, *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (Imperatriz, 2007) não segue a divisão rítmica de modo estrito, já que a nota Sol é rearticulada por conta das exigências do verso. Esses são, portanto, exemplos do que podemos chamar de *variações discretas*, singularidades que podem ser encontradas em uma determinada frase que não perturbam o seu pertencimento a um paradigma. É justamente nas variações discretas que reside muito da

¹⁰⁰ Embora à primeira vista o visual da partitura possa indicar uma incoerência de um determinado termo do com os demais, a simples entoação da melodia pode provar o seu pertencimento àquele paradigma. Isso prova que em qualquer trabalho de análise o ouvido, a sensibilidade e o conhecimento do repertório são sempre os melhores juizes. Como afirma George List, "a capacidade do ouvido humano [...] não pode ser subestimada" (LIST, 1974: 375, tradução minha).

habilidade do compositor de samba-enredo em expressar-se dentro dos limites impostos pela tradição.

“Dom Quixote de La Mancha... O cavaleiro dos sonhos impossíveis”, União da Ilha, 2010

(Grassano / Gabriel Fraga / Márcio André Filho / João Bosco / Arlindo Neto / Gugu das Candongas / Marquinho do Banjo / Barbosão / Ito Melodia / Léo da Ilha)

“Das arquibancadas ao Camarote nº 1... Um ‘Grande Rio’ de emoção na apoteose do seu coração”, Grande Rio, 2010

(Barbeirinho / Mingau / G. Marins / Arlindo Cruz / Emerson Dias / Levi Dutra / Carlos Sena / Chico da Vila / Da Lua / Isaac / Rafael Ribeiro / Juarez Pantoja)

“Teresinhaaa, uhuhuu!!! Vocês querem bacalhau?”, Imperatriz Leopoldinense, 2007 (segunda parte)

(Merrenga / Xande Sbrinho / Lula Inspiração / Bill Amizade / Aliomar)

“Um caso por acaso”, Salgueiro, 1995

(Márcio Paiva / Adalto Magalha / Eduardo Dias / Quinho)

Ex. 63 – Notas longas (ponto de ancoragem Mi-Sol; finalização em Fá-Mi)

No paradigma abaixo (Ex. 64), com pontos de substituição baseados nas notas Ré e Dó, se o verso de *Mitologia, Astrologia, Horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro* (Jacarezinho, 1989) fosse somente “Me fiz de sonhos”, muito provavelmente ele apresentaria uma rítmica próxima à dos exemplos precedentes. A existência da oração “e vaguei” gera o elemento de variação melódica (entre colchetes) que permite que ele se diferencie mais fortemente dos outros termos.

“Anarquistas sim, mas nem todos”, Salgueiro, 1996 (segunda parte)

(Márcio Paiva / Adalto Magalha / Eduardo Dias / Quinho)

“De Nonô a JK”, Mangueira, 1981

(Jurandir / Comprido / Arroz)

“Eu prometo (ajoelhou, tem que rezar...)”, *Caprichosos*, 1987 (segunda parte)
(Evandro Boia / Naldo do Cavaco / Toninho 70)

“E por falar em amor, onde anda você?”, *Portela*, 2009
(Ciratinho / Wanderley Monteiro / Diogo Nogueira / L.C. Máximo / Júnior Escafura)

“Mitologia, Astrologia, Horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro”, *Jacarezinho*, 1989
(Barbeirinho do Jacarezinho / Jorge Pi / Serginho da Banda / Macambira / Batista do Jacarezinho / Lúcio Bacalhau)

Ex. 64 – Notas longas (ponto de ancoragem Mi-Sol; finalização em Ré-Dó)

As frases abaixo (Ex. 65) têm como característica, além do ponto de ancoragem Mi-Sol, a continuação em Mi-Dó (com exceção de *Cidade Maravilhosa, o sonho de Pereira Passos*, samba da União da Ilha de 1997, que utiliza somente a nota Dó). A maneira como a nota Mi do terceiro compasso é atingida (por movimento ascendente, nos três primeiros sambas, ou descendente nos restantes) atua, de maneira sutil, como o fator de diferenciação dessas melodias. As cinco últimas frases relacionadas nesse exemplo utilizam a interjeição “oi” como forma de fechar o verso, realizada musicalmente por um salto para a nota Sol, o que não impede que sejam consideradas praticamente idênticas às demais¹⁰¹.

“Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm”, *Mangueira*, 1986 (segunda parte)
(Ivo / Paulinho / Lula)

“Chico Mendes, o arauto da natureza”, *Lins Imperial*, 1991
(João Banana / Serjão / Jorge Paulo / Tuca)

¹⁰¹ O papel de ornamentação da nota Sol fica evidente quando ouvimos a gravação de *Mãe baiana, mãe* (Império Serrano, 1983) para o disco oficial, na qual o coro canta somente a melodia tal como aqui transcrita, e o intérprete Quinzinho fica a cargo da nota Sol. Em pouco tempo, entretanto, os compositores passaram a incorporar esse gesto à própria linha melódica dos seus sambas, como se pode ver na gravação dode *E por falar em saudade...* (Caprichosos, 1985), na qual todo o coro acompanha o intérprete.

"A visita da nobreza do riso a Chico Rei num palco nem sempre iluminado", Caprichosos, 1984
(Almir de Araújo / Balinha / Marquinho Lessa / Hércules)

"Mãe, baiana mãe", Império Serrano, 1983
(Aluísio Machado / Beto Sem Braço)

"E por falar em saudade...", Caprichosos, 1985
(Almir de Araújo / Balinha / Marquinho Lessa / Hércules / Carlinhos de Pillares)

"Trinca de reis", Mangueira, 1989
(Ney João / Adilson da Viola / Fandinho)

"João Pessoa, onde o Sol brilha mais cedo", Vila Isabel, 1999
(Evandro Bocão / Serginho 20 / Tito)

"Made in Brazil. Yes, nós temos banana", São Clemente, 1989
(João Carlos Grilo / Ricardo Goes / Ronaldo Soares / Sérgio Fernandes)

"Cidade Maravilhosa, o sonho de Pereira Passos", União da Ilha, 1997 (terceira parte)
(Bujão / Carlinhos Fuzil / Wanderlei Novidade)

Ex. 65 – Notas longas (ponto de ancoragem Mi-Sol; finalização em Mi-Dó)

Os sambas abaixo têm como finalização as notas Lá e Mi ou Lá e Sol, sempre com o ponto de ancoragem Mi-Sol. Assim como havia ocorrido no exemplo 64, se o verso do samba da *Sou negro, do Egito à liberdade* (Beija-Flor, 1988) fosse apenas “Liberdade” (Ex. 66), a melodia seria idêntica aos outros sambas que se valem da terminação Lá-Sol. A utilização do vocábulo “raiou” (entre colchetes) faz com que a melodia seja estendida através do uso das notas Mi e Dó. Já em *Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo* (Mangueira, 2000), é possível notar a interpolação da nota Si (entre colchetes) entre o Lá e o Sol, atendendo, mais uma vez, às exigências do verso.

"E onde houver trevas... Que se faça a luz", Império Serrano, 2003
 (Aluísio Machado / Arlindinho Cruz / Mauriçã / Carlos Sena / Elmo Caetano)

"Imaginário - 450 Janeiros de uma Cidade Surreal", Portela, 2015
 (Noca da Portela / Celso Lopes / Charles André / Vinicius Ferreira / Xandy Azevedo)

"O Clemente João VI no Rio: A Redescoberta do Brasil...", São Clemente, 2008
 (Helinho 107 / Ricardo Góes / Naldo / Cláudio Filé / Armandinho do Cavaco / Marcelo Santa Clara)

"Os donos da rua, um jeitinho brasileiro de ser", Porto da Pedra, 2003
 (Jorge Remédio / Paulinho Freitas / Luiz Pessanha)

"100 anos da Imigração Japonesa no Brasil - tem Pagode no Maru", Porto da Pedra, 2008 (segunda parte)
 (David de Souza / Fábio Costa / Carlos Júnior)

"E por falar em saudade...", Caprichosos, 1985 (segunda parte)
 (Almir de Araújo / Balinha / Marquinho Lessa / Hércules / Carlinhos de Pilares)

"Sou negro, do Egito à liberdade", Beija-Flor, 1988 (segunda parte)
 (Ivancué / Cláudio Inspiração / Marcelo Guimarães / Aloísio Santos)

"Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo", Mangueira, 2000
 (Marcelo D'Aguiã / Bizuca / Gilson Bermi / Valter Veneno)

Ex. 66 – Notas longas (ponto de ancoragem Mi-Sol; finalização em Lá-Mi e Lá-Sol)

Poderia-se argumentar que a presença das notas Mi e Sol como ponto de ancoragem nos exemplos até agora mostrados decorre do simples fato de elas serem, respectivamente, a terça do acorde de C e a tônica do acorde de G (ou quinta do acorde de C, nos casos em que o acorde dominante não é tocado). Em tese, essas notas poderiam ser substituídas aleatoriamente pelas outras que compõem a estrutura das tríades das quais elas fazem parte (o Mi do primeiro compasso, por exemplo, poderia ser substituído pelo Dó ou pelo Sol). Na

prática, no entanto, não é isso o que acontece: são raros os sambas que atingem a nota Sol no segundo compasso sem começar pela nota Mi. E esse é um dado fundamental, já que é sintomático da existência de uma memória bastante específica compartilhada pelos compositores de samba-enredo. Portanto, a substituição da nota Mi por uma das duas notas que compõem a tríade de C não é tão evidente quanto pode parecer: para que ela seja feita, é necessário que o compositor resista, de certo modo, à enorme força que a tradição exerce em seu processo criativo.

Os poucos casos nos quais a nota Sol no segundo compasso é precedida por outra que não seja o Mi estão listados abaixo. O único caso no qual se viu a utilização da Lá, 6M do acorde de C, no primeiro compasso foi *Da terra brotei, negro sou e ouro virei* (Caprichosos, 1995) (Ex. 67):

“Da terra brotei, negro sou e ouro virei”, Caprichosos, 1995
(Carlos Ortiz)

“Mangueira é a Música do Brasil”, Mangueira, 2010
(Renan Brandão / Machado / Paulinho Bandolim / Rodrigo Carioca)

“Toma lá dá cá”, União da Ilha, 1983
(Robertinho Devagar / Armandinho)

“Sou amigo do rei”, Salgueiro, 1990
(Alaor Macedo / Arizão / Demá Chagas / Pedrinho da Flor / Fernando Baster)

“Luiz Peixoto - E tome polca”, Vila Isabel, 1991
(Adil / Celsinho / Jorge Secretário / Helinho)

Ex. 67 – Notas longas (substituição da nota Mi)

Evidentemente, não é apenas a nota Sol que é atingida no segundo compasso. Outro gesto melódico importante é aquele formado pelas notas Dó e Mi. É interessante notar que em todos os sambas em que ele está presente, a finalização da frase se dá na nota Sol, por vezes precedida da nota Lá (Ex. 68).

"As sombras da folia em alto astral", Unidos da Ponte, 1996
(Serginho do Porto / André Fullgaz)

"No reino da folia, cada louco com sua mania", Porto da Pedra, 1997
(Vadinho / Carlinho / Pinto)

"De volta aos caminhos de Minas Gerais", Portela, 1999
(Noca da Portela / Colombo / J. Rocha / Darcy Maravilha)

"Felicidade não tem preço", Rocinha, 2006
(Marquinhos / Marinho / Wander Timbalada)

"Macapaba: equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo", Beija-Flor de Nilópolis, 2008
(Cláudio Russo / Carlinhos Detran / J. Veloso / Gilson Dr. / Kid / Marquinhos)

"Ordem, progresso, amor e folia no milênio da fantasia", Porto da Pedra, 2000
(Silvão / Ricardo Goês / Ronaldo Soares / Chocolate / Fernando de Lima)

"Os sete pecados capitais", Viradouro, 2001
(Gilberto Gomes / R. Mocotó / Gustavo / P.C. Portugal / Dadinho)

"Pra não dizer que não falei de flores", União da Ilha, 2000
(Marquinhos do Banjo / Niva / Franco)

"Fatumbi, a ilha de todos os santos", União da Ilha, 1998
(Márcio André / Almir da Ilha / Maurício 100)

"Samba sabor chocolate", Caprichosos, 1996
(Almir de Araújo / Marco Lessa / José Paulo)

"A criação do mundo na tradição Nagô", Beija-Flor, 1978
(Neginho da Beija-Flor / Mazinho / Gilson)

"Onde canta o sabiá", Imperatriz Leopoldinense, 1982
(Tuninho / Dominginhos / Darcy)

"Roberto Carlos: a Simplicidade do Rei", Beija-Flor, 2011
(Samir Trindade / Serginho Aguiar / JR Beija Flor / Sidney de Pilares / Jorginho Moreira / Théo M. Neto)

"Festa profana", União da Ilha, 1989 (segunda parte)
(J. Brito / Bujão)

"Trinca de reis", Mangueira, 1989
(Ney João / Adilson da Viola / Fandinho)

"Nos confins de Vila Monte", União da Ilha, 1975
(Cezão)

"Através da fumaça, o mágico cheiro do carnaval", Estácio, 1997
(Basílio / Zé Luiz / Gabrielzinho do Pandeiro / Baby)

"Parábola dos Divinos Semeadores", Mocidade, 2011 (segunda parte)
(J. Giovanni / Zé Glória / Hugo Reis)

"Viagem fantástica ao pulmão do mundo", Tradição, 1998
(Taroba / Lima da Tradição / Sandro Maneca / Jonas Camiseta / Marcos Glorioso / Arismar Ubaldino)

Ex. 68 – Notas longas (ponto de ancoragem Dó-Mi-(Lá)-Sol)

Assim como ocorre com o ponto de ancoragem Mi-Sol, no qual o Mi é quase um *obligato* para que o Sol seja atingido, são raros os sambas que atingem a nota Mi no segundo compasso sem começar pela nota Dó (Ex. 69).

"São Luís - o Poema Encantado do Maranhão", Beija-Flor, 2012

(J. Velloso / Adilson China / Carlinhos do Detran / Silvio Romai / Hugo Leal / Gilberto Oliveira / Samir Trindade / Serginho Aguiar / JR Beija-Flor / Ricardo Lucena / Thiago Alves / Rômulo Presidente)

"Templo do Absurdo - Bar Brasil", Unidos da Tijuca, 1988

(Beto do Pandeiro / Nego / Vaguinho / Monteiro / Ivar Silva / Carlos do Pagode)

Ex. 69 – Substituição da nota Dó

Os próximos sambas (Ex. 70 a 75) têm como ponto de ancoragem a sequência Dó-Si¹⁰². Na representação abaixo (Ex. 70), o samba da Grande Rio de 2000, *Carnaval à vista - Não fomos catequizados, fizemos Carnaval*, é mais um caso em que é possível ver a influência do plano poético sobre o plano melódico: as notas Mi, Lá e Sol do terceiro compasso (entre colchetes) são decorrentes da adição da oração “e cheguei” ao muito utilizado “naveguei”.

"De Quatro em Quatro eu chego lá", Santa Cruz, 1992

(Ney / Brucutu / Jaime / Da Roça / Geovani / Luiz Carlos)

"Y-Jurerê Mirim - A Encantadora Ilha das Bruxas (Um conto de Cascaes)", Grande Rio, 2011

(Edispuma / Licinho Jr. / Marcelinho Santos / Foca)

"Carnaval à Vista - Não fomos catequizados, fizemos Carnaval", Grande Rio, 2000

(Pedrinho Messias / J. Mendonça / Mingau)

"Assombrações", União da Ilha, 1986

(Robertinho Devagar / Marcio André / Armandinho / Barbicha)

¹⁰² Assim como fiz com a sequência Mi-Sol, os exemplos 70 a 75 terão a marcação em amarelo somente no ponto de ancoragem Dó-Si, ainda que semelhanças possam ser verificadas nos pontos de substituição.

"Marraio, feridô sou rei", Mocidade, 1993
(Serafim Adriano / Edu Ferreira / Antonio Andrade)

"Das Águas do Velho Chico, Nasce um Rio de Esperança", Mangueira, 2006
(Henrique Gomes / Gilson Bernini / Cosminho)

Ex. 70 – Notas longas (ponto de ancoragem Dó-Si; finalização em Dó)

As frases de abertura de *Eneida, amor e fantasia* (Salgueiro, 1973) e *A Festa do Divino* (Mocidade, 1974) fazem parte desse paradigma, mas com a terminação em Mi-Si-Lá (Ex. 71):

"Eneida, amor e fantasia", Salgueiro, 1973
(Geraldo Babão)

"A Festa do Divino", Mocidade, 1974
(Tatu / Nezinho / Campo Grande)

Ex. 71 – Notas longas (ponto de ancoragem Dó-Si; finalização em Si-Lá)

Os sambas abaixo têm em comum a presença da nota Sol no terceiro compasso, muitas vezes precedida da nota Lá. Por vezes, como em *Marquês que é Marquês do sassarico é freguês* (Imperatriz Leopoldinense, 1993) e *Aquarela do Brasil ano 2000* (Viradouro, 1996) (os dois últimos do Ex. 72), as notas Lá e Sol estão no interior de uma frase mais longa, não tendo a função de conclusão da frase. De qualquer forma, elas estão em uma posição métrica equivalente à maior parte dos outros sambas citados, daí sua inclusão nesse exemplo.

"Rio de Janeiro", Salgueiro, 1981
(Buguinho / Henrique Rodrigues Filho / Mauro Torrão)

"Alô, mamãe", Imperatriz Leopoldinense, 1984
(Velha / Guga / Tuninho / Alvinho)

"Yes, nós temos Braguinha", Mangueira, 1984 (segunda parte)
(Jurandir / Hélio Turco / Comprido / Arroz / Jajá)

"Estou amando loucamente uma coroa de quase 90 anos", Caprichosos, 1994
(Garibaldi / Tico do Gato / Carlos Ortiz / Marco Lessa / Almir de Araújo)

"Vira Bahia, Pura Energia", Viradouro, 2009
(Heraldo Faria / Flavinho Machado / Edu / Rafael / Floriano)

"Alimentar o corpo e a alma faz bem", Grande Rio, 2005
(Levi Dutra / Licinho Jr. / Deré Mingau / Barberinho / Competência / Bitar / Marcelinho Santos / Leleco / Ciro)

"Rio, azul da cor do mar", Portela, 2011
(Wanderley Monteiro / Gilsinho / Luiz Carlos Máximo / Jr. Scafura / Naldo)

"Vinicius, no plural. Paixão, poesia e carnaval", União da Ilha, 2013 (segunda parte)
(Ginho / Júnior / Vinicius do Cavaco / Eduardo Conti / Professor Hugo / Jair Turra)

"Iara, Ouro e pinhão na terra da gralha azul", Império da Tijuca, 1982 (segunda parte)
(Jorge Melodia)

"Verde que te quero rosa... Semente viva do samba", Mangueira, 1983
(Heraldo Faria / Geraldo das Neves / Flavinho Machado)

"Aquarela do Brasil ano 2000", Viradouro, 1996 (segunda parte)
(Heraldo Faria / Jorge Baiano / Mocotó / Flavinho Machado)

"Brasil com 'Z' é pra cabra da peste, Brasil com 'S' é nação do Nordeste", Mangueira, 2002
(Lequinho / Amendoim)

"Marquês que é Marquês do sassarico é freguês", Imperatriz Leopoldinense, 1993
(Márcio André / Alvinho / Aranha / Alexandre da Imperatriz)

"Aquarela do Brasil ano 2000", Viradouro, 1996
(Heraldo Faria / Jorge Baiano / Mocotó / Flavinho Machado)

Ex. 72 – Notas longas (ponto de ancoragem Dó-Si; finalização em Sol e Lá-Sol)

As frases a seguir compartilham, além da finalização na nota Mi, o melisma entre as notas Lá e Sol (Ex. 73):

"Aspectos do Rio e da vida carioca no Século XVIII", Independentes do Leblon, 1968
(Lúcio Alves / Pereira)

"Ganga - Zumbi, expressão de uma raça", Unidos da Tijuca, 1996
(Beto do Pandeiro)

"Cana-caiana, cana-roxa, cana fita, cana preta, amarela, Pernambuco...
Quero vê descê o suco, na pancada do ganzá!", Imperatriz Leopoldinense, 2001
(Marquinhos Lessa / Guga / Tuninho Professor)

"Marrom da cor do samba", Unidos da Ponte, 1994
(Nilson Chamêgo / Charles Santana / Chiquinho do Banjo)

"Breazail", Imperatriz Leopoldinense, 2004
(Jeferson / Veneza / Carlos de Olaria / Me Leva / Guga)

Ex. 73 – Notas longas (ponto de ancoragem Dó-Si; finalização em Lá-Sol-Mi)

Já o samba abaixo é o único caso no qual o ponto de ancoragem Dó-Si é seguido da suspensão Ré-Dó, o que comprova o quanto um movimento melódico aparentemente simples como esse pode ser, na verdade, excepcional (Ex. 74):

"Mocidade apresenta: Clube Literário Machado de Assis e Guimarães Rosa, estrelas em poesia!", Mocidade, 2009
(Jefinho / Santana / Ricardo Simpatia / Marquinho Índio / Diego Rodrigues)

Ex. 74 – Notas longas (ponto de ancoragem Dó-Si; finalização em Ré-Dó)

Da mesma forma que ocorre com os pontos de ancoragem Mi-Sol e Dó-Mi, a substituição da nota Dó, quando há a nota Si no segundo compasso, por outra pertencente ao acorde (Mi ou Sol) não é tão óbvia quanto se poderia imaginar. O exemplo abaixo foi o único caso registrado em meu levantamento (Ex. 75):

"O que é que a banana tem?", Imperatriz Leopoldinense, 1991
(Preto Jôia / Niltinho Tristeza / Tuninho / Guga / Guará da Empresa / Flavinho)

Ex. 75 – Notas longas (substituição da nota Dó)

Já se pode perceber, portanto, que grande parte da criatividade dos compositores de samba-enredo está na variação de pequenos detalhes de determinados perfis melódicos.

Para resumir a nossa exposição, os próximos exemplos (76 a 79) têm como ponto de ancoragem, na sequência, as notas Mi-Ré; Mi-Lá-Sol; Sol-Lá; e Mi-Dó-Lá-Sol:

"Abram alas que eu quero passar - Chiquinha Gonzaga", Mangueira, 1985
(Jurandir / Hélio Turco / Darcy da Mangueira)

"Só... Rio é verão", Unidos da Tijuca, 1994
(Gilmar L. Silva / Vicente das Neves / Beto do Pandeiro / Grego)

"Gira roda! Roda gira!", Tradição, 1995

(Lourenço / Jurandir / Jorge Makumba / Marcos Glorioso / J. Nascimento / Lima)

"Goiás, um sonho de amor no coração do Brasil", Caprichosos, 2001

(Jorge 101 / Luiz Pião / Gule / Lequinho)

"Gosto que me enrosco", Portela, 1995

(Noca da Portela / Colombo / Gelson)

"Lupicínio Rodrigues, a dor-de-cotovelo", Jacarezinho, 1987 (segunda parte)

(Milton de Luna / Madeira / Benê do Feitiço / Lucio Bacalhau / J. Andrade)

"Neste palco da folia, é minha Vila que anuncia: Theatro Municipal - A centenária maravilha", Vila Isabel, 2009

(André Diniz / Serginho 20 / Artur das Ferragens / Leonel)

Ex. 76 – Notas longas (ponto de ancoragem Mi-Ré)

"Um por Todos e Todos por Um", Imperatriz Leopoldinense, 2006

(Niltinho Tristeza / Amaurizão / Maninho do Ponto / Tuninho Professor)

"E o samba sambou", São Clemente, 1990

(Helinho 107 / Mais Velho / Chocolate / Nino)

"Deu pra ti! Tô em alto astral! Tô com Porto Alegre trilegal!", Caprichosos, 2002

(J. Mazarim / André Fullgaz)

"Minha Pátria é minha língua, Mangueira meu grande amor. Meu samba vai ao Lácio e colhe a última flor", Mangueira, 2007

(Lequinho / Junior Fionda / Aníbal / Amendoim)

"Zumbi dos Palmares, a história do Brasil que não foi contada", Caprichosos, 2003
(J. Mazarim / André Fullgaz)

"Paraná – Esse estado leva a sério o meu Brasil", Unidos da Ponte, 1995 (segunda parte)
(Wanderley Novidade / Walter Parda / Walney Rocha)

"Uma vez Flamengo...", Estácio, 1995
(David Correa / Adilson Torres / Déo / Caruso)

Ex. 77 – Notas longas (ponto de ancoragem Mi-Lá-Sol)

"Essa gente bronzada mostra seu valor", Portela, 1996
(Jorginho Don / Picolé da Portela / Renatinho do Sambola / Carlinhos Careca)

"Bumbum Paticumbum Prugurundum", Império Serrano, 1982
(Beto Sem Braço / Aluísio Machado)

"As mil e uma noites cariocas", Mangueira, 1982 (segunda parte)
(Heraldo Faria / Tolito / Flavinho Machado)

"Tijuca, Cantos, Recantos e Encantos", Império da Tijuca, 1986
(Pedrinho da Flor / Baster / Belandi / Marinho da Muda)

Ex. 78 – Notas longas (ponto de ancoragem Sol-Lá)

“Quem é você (Vem de lá)”, Estácio, 1984

(Darcy do Nascimento / Jangada / Dominginhos do Estácio)

“Estou amando loucamente uma coroa de quase 90 anos”, Caprichosos, 1994 (segunda parte)

(Garibaldi / Tico do Gato / Carlos Ortiz / Marco Lessa / Almir de Araújo)

“Tá na hora do samba, que fala mais alto, que fala primeiro”, Unidos da Ponte, 1986 (segunda parte)

(Grilo / Freitas / Dilsinho / Denise)

Ex. 79 – Notas longas (ponto de ancoragem Mi-Dó-Lá-Sol)

Cabe ressaltar que a divisão rítmica mais comum pode estar presente mesmo em sambas que não seguem o padrão harmônico característico. Esse é o caso do samba abaixo, na tonalidade menor (Ex. 80):

“Domingo”, União da Ilha, 1977

(Waldyr da Vala / Aurinho da Ilha / Ione do Nascimento / Adhemar de A. Vinhaes)

Ex. 80 – Divisão rítmica equivalente (em tonalidade menor)

O leitor deve ter notado a existência de certas repetições no plano poético, como, por exemplo, o verso “Lá vou eu” (*Peguei um Ita no Norte*, Salgueiro, 1993; *As sombras da folia em alto astral*, Unidos da Ponte, 1996; *Os donos da rua, um jeitinho brasileiro de ser*, Porto da Pedra, 2003), no qual o narrador se insere como personagem na narrativa. Ressalto, entretanto, que as recorrências melódicas são muito maiores do que as poéticas, o que sugere a existência de uma memória musical que, ainda que atue muitas vezes em paralelo com o plano poético, é ativada *a priori* no processo de composição dos sambistas.

O depoimento do compositor Diego Nicolau revela uma importância fundamental da estrutura rítmica até agora estudada para a feitura dos primeiros compassos da composição, chamados pelos sambistas de *cabeça do samba*:

Na cabeça do samba, por exemplo, você precisa sair do refrão principal e não pode cair. Às vezes as pessoas das arquibancadas só aprendem os refrões. O povo canta muito no refrão. Se você vier com uma melodia lá embaixo, cadê o canto? Não se ouve. Se a gente não colocar algo que apareça, que mostre que o samba não caiu, ele pode, de repente, derrubar a escola. Então tem que ser um negócio marcante, para depois descansar. É importante que a cabeça tenha uma melodia aberta, para se cantar de braços abertos: “Cla-re-ou” (NICOLAU, 2015).

Portanto, a utilização de uma cabeça de samba com uma “melodia aberta” – e aqui o compositor parece se referir às notas de longa duração - tem um papel importante para a própria dinâmica do desfile, na medida em que ela supostamente ajudaria a manter a energia da escola após a apresentação do refrão principal, situado no final da composição¹⁰³. Essa necessidade de uma melodia forte na cabeça do samba é confirmada pelos compositores Edeor de Paula e Dudu Botelho:

O mais gostoso é começar a compor pelo refrão de baixo [principal]. A pessoa pergunta “por quê”? Simples: quantos sambas têm um refrão maravilhoso no final e caem quando “sobe o samba” [isto é, quando são repetidos]? É porque eles começaram de cima pra baixo, quando o chique é começar de baixo para cima. É uma técnica. Porque todo refrão final ou é melodioso ou é popular. Tem samba que faz um refrão bonito, e quando entra [na primeira parte] a escola... [faz um gesto sugerindo uma queda] (PAULA, 2009).

É possível fazer um samba todo em [tonalidade] menor. *Gaia* [Salgueiro, 2014] é um samba todo em menor. Mas se você pegar a cabeça de *Gaia*, ela é forte, mesmo sendo em menor. Porque a escola gosta de cabeça forte. Você saiu do refrão final, mas não acabou não, agora é o início do samba! Então você busca essa troca de energia. É isso: o samba-enredo tem que passar energia para o componente. É um grande desafio você buscar o lirismo, a leveza, a poesia e, ao mesmo tempo, a força. O samba-enredo é essa busca (BOTELHO, 2015).

O samba ao qual Dudu Botelho se refere está transcrito abaixo (Ex. 81):

¹⁰³ Daí a presença muito maior da estrutura rítmica “aberta” na primeira parte do samba do que nas demais. O fato de ela aparecer ocasionalmente no início da segunda parte (ou em outras partes, quando é o caso), antes de negar o que Nicolau disse, pode ser revelador da preocupação de certos compositores em fazer com que o samba não “caia” durante o desfile. De qualquer forma, um importante fator de diferenciação entre a cabeça do samba e as demais partes diz respeito não exatamente ao aspecto rítmico-melódico, mas sim à dinâmica da bateria. Tratarei disso no próximo capítulo.

"Gaia, a vida em nossas mãos", Salgueiro, 2014

(Xande de Pilares / Dudu Botelho / Miudinho / Betinho de Pilares / Rodrigo Raposo / Jassa)

Sal - guei - ro, na su - ti - le - za dos teus ver - sos

Ex. 81 – Melodia “aberta” em tonalidade menor

Assim como *Gaia* (Salgueiro, 2014), os exemplos abaixo poderiam ser classificados como “abertos” ou “fortes” por se valerem de notas de longa duração (geralmente duas mínimas ou mesmo apenas uma nota que cobre os dois primeiros compassos). Sambas que iniciam dessa maneira têm ainda em comum o fato de apresentarem a versão expandida (Ex. 82) ou reduzida (Ex. 83) da fórmula harmônica característica. É ainda digno de nota o fato de *O reino das palavras* - Carlos Drummond de Andrade (Mangueira, 1987), *Chico Buarque de Mangueira* (Mangueira, 1998) e *Nós podemos: oito ideias para mudar o mundo* (Portela, 2005), além do próprio *Gaia*, anunciarem o nome da escola na *cabeça*, de maneira a coincidir com a divisão rítmica de notas longas:

"Mercadores e suas tradições", Mangueira, 1969
(Hélio Turco / Darci / Jurandir)

"O Homem do Pacoval", Portela, 1976
(Noca da Portela / Colombo / Edir)

"Quem avisa amigo é", São Clemente, 1988
(Izaías de Paula / Helinho 107 / Chocolate)

"O reino das palavras - Carlos Drummond de Andrade", Mangueira, 1987
(Rody / Verinha / Bira do Porto)

"Chico Buarque de Mangueira", Mangueira, 1998
(Nelson Dalla Rosa / Vilas Boas / Nelson Csipai / Carlinhos das Camisas)

"Nós podemos: oito ideias para mudar o mundo", Portela, 2005
(Noca da Portela / Darcy Maravilha / J. Rocha / Noquinha)

"O olho azul da serpente", Beija-Flor, 1982
(Wilson Bombeiro / Carlinhos Bagunça / Joel Menezes)

"Cerimônia de Casamento", Portela, 1993
(Wilson Cruz / Cláudio Russo / Jorginho Estrela Negra)

Ex. 82 – Notas longas (padrão harmônico expandido)

“Os imortais”, Vila Isabel, 1983

(Rodolpho / David da Vila / Jonas / Jorge King)

“Quatro séculos de paixão”, Vila Isabel, 1975 (segunda parte)

(Tião Graúna / Arroz)

“Ontem, hoje e sempre Cinelândia - O samba entra em cena na Broadway brasileira”, Portela, 2003

(Caixa d'Água / Alexandre Fernandes / Júlio Alves)

“O mundo encantado de Monteiro Lobato”, Mangueira, 1967

(Hélio Turco / Darci / Jurandir / Batista / Luiz / Dico)

“As três readeiras do universo”, Mangueira, 1991

(Hélio Turco / Alvinho / Jurandir da Mangueira)

“S.A.A.R.A.... A Estácio chegou no lê lê lê de alalaô”, Estácio, 1994 (segunda parte)

(Fininho / Pereira / Edmilson / Marinho)

“Gbalá - Viagem ao templo da criação”, Vila Isabel, 1993

(Martinho da Vila)

Ex. 83 –Notas longas (padrão harmônico reduzido)

Ainda que seja a maneira mais comum, é evidente que os compositores de samba-enredo não começam as estrofes apenas com uma “melodia aberta”. O próprio Diego Nicolau afirma que “é importante que a cabeça do samba marque. Não precisa ser aberta, mas tem que ser marcante [...] para que pegue o componente. É importante que seja fácil para ele cantar” (NICOLAU, 2015).

Os contornos apresentados pelas notas longas vistos anteriormente podem, por exemplo, vir revestidos de notas de curta duração no primeiro compasso, a depender do verso (Ex. 84 e 85):

"Prata da Noite", Estácio, 1996

(Darcy do Nascimento / Dominginhos do Estácio)

"Adolã - A cidade mistério", Imperatriz Leopoldinense, 1985

(C. Sideral / Doutor / Amaurizão / Guga)

"Trabalhadores do Brasil - A época de Getúlio Vargas", Portela, 2000

(Amilton Damião / Ailton Damião / Edynel / Zezé do Pandeiro / Edinho Leal)

"O mundo dos sonhos de Beto Carrero", Império Serrano, 1997 (segunda parte)

(Carlos Sena / Maurício / Arlindo Cruz / Índio do Império)

"Um jeito pra ninguém botar defeito (Aguenta, coração)", Imperatriz Leopoldinense, 1986 (segunda parte)

(Niltinho Tristeza / Guga / Jurandir / Tuninho)

"Deu a louca na história! E agora, Stanislaw, como é que fica?", Cabuçu, 1986 (quarta parte)

(Beto Pernada / Orlando / Ney / Celsinho / Fernando)

"Um, dois, feijão com arroz", Estácio, 1989 (segunda parte)

(Djalma das Mercês / Déo / Gustavo / Bajão / Marinho / Pereira)

Ex. 84 – Maior movimentação rítmica (ponto de ancoragem Mi-Sol-Mi)

"A esmeralda do Atlântico", Mangueira, 1995
(Rody / Verinha / Paulinho Carvalho / Fernando de Lima)

"O Velho Chico", Mocidade, 1982
(Da Roça / Adil / Edu / Dico da Viola)

"Os nove bravos do Guarani", Unidos da Tijuca, 1995
(Espanhol / Dário Lima)

"O que será?", União da Ilha, 1979
(Didi / Aroldo Melodia)

"Uma vez Flamengo...", Estácio, 1995 (segunda parte)
(David Correa / Adilson Torres / Déo / Caruso)

"Beijim, beijim, bye bye Brasil", Mocidade, 1988
(Ferreira / J. Muinhos / João das Rosas)

"O século do samba", Mangueira, 1999
(Adalberto / Jocelino / Jerônimo)

"Cidade Maravilhosa, o sonho de Pereira Passos", União da Ilha, 1997
(Bujão / Carlinhos Fuzil / Wanderlei Novidade)

"Contos de Areia", Portela, 1984
(Dedé da Portela / Norival Reis)

"Sonhar com rei dá João", União da Ilha, 1990
(J. Brito / Bujão)

"Do barril ao Brasil", Tradição, 1996
(Moisés Santiago / Luizinho Professor)

"Adelaide, a pomba da paz", Portela, 1987
(Neném / Mauro Silva / Arizão / Isaac / Carlinhos Madureira)

"Era uma vez... uma Ilha", União da Ilha, 2012
(Marquinhos do Banjo / Alberto Varjão / Eduardo / Alan das Candongas / Márcio André Filho / Carlinhos Fuzil / Fabiano Fernandes / Aloisio Villar / Cadinho / Roger Linhares)

Ex. 85 – Maior movimentação rítmica (ponto de ancoragem Sol-Lá)

Mais uma vez é interessante notar que, na frase de *Cidade maravilhosa, o sonho de Pereira Passos* (União da Ilha, 1997), o simples fato de a nota Sol ser atingida por um movimento ascendente (ao invés do descendente, que é mais comum) faz com que ele se diferencie consideravelmente dos demais.

As colcheias podem também ser articuladas por meio do arpejo do I grau (Ex. 86 e 87):

"Todo mundo nasceu nu", Beija-Flor, 1990
(Betinho / Jorginho / Bira / Aparecida)

"Brasil feito à mão... Do barro ao Carnaval", Caprichosos, 1992 (terceira parte)
(Jorge Barbudo / Heloir / Zé Carlos da Saara)

"Eu quero", Império Serrano, 1986
(Aluisio Machado / Luiz Carlos do Cavaco / Jorge Nóbrega)

"Eu prometo (Ajoelhou, tem que rezar...)", Caprichosos, 1987
(Evandro Boia / Naldo do Cavaco / Toninho 70)

"Tambor", Salgueiro, 2009
(Moisés Santiago / Paulo Shell / Leandro Costa / Tatiana Leite)

Ex. 86 – Arpejo no I (a)

"A Beija-Flor é festa na Sapucaí", Beija-Flor, 1997
(Wilson Bombeiro / J. Santos / Arnaldo Matheus / Almir Sereno)

"A festança brasileira cai no samba da Mangueira", Mangueira, 2014
(Lequinho / Júnior Fionda / Igor Leal / Paulinho Carvalho)

Ex. 87 – Arpejo no I (b)

É comum que as primeiras notas da frase apresentem um perfil melódico descendente (Ex. 88 e 89):

"Para com isso, dá cá o meu", Império Serrano, 1988
(Luís Carlos do Cavaco / Lula / Jarbas da Cuíca)

"Rio de lá pra cá", Salgueiro, 1994
(Celso Trindade / Demá Chagas / Bala / Arizão / Guaracy)

"Rio de lá pra cá", Salgueiro, 1994 (segunda parte)
(Celso Trindade / Demá Chagas / Bala / Arizão / Guaracy)

"Achado não é roubado", Portela, 1989 (segunda parte)
(Neném / Mauro Silva / Carlinhos Madureira)

"Sou negro, do Egito à liberdade", Beija-Flor, 1988
(Ivancuê / Cláudio Inspiração / Marcelo Guimarães / Aloísio Santos)

"Langsdorff, delírio na Sapucaí", Estácio, 1990
(Jorge Magalhães / Adalto Magalha / Adilson Gavião / Maneco)

"Passarinho, passarola, quero ver voar!", Tradição, 1994
(Já Maravilha / Aniceto / Tonho / Sandro Maneca / Jurandir da Tradição / Jorge Makumba / Lourenço)

"Brasil, teu espírito é santo", Caprichosos, 2000 (segunda parte)
(Mauro / Claudinho Srutline / J. Bodão / Márcio do Swing)

"Negra origem, negro Pelé, negra Bené", Caprichosos, 1998
(Flávio Quintino / Noquinha / Sidinho da Zoeira / J. B. / Zé Carlos da Saara)

Ex. 88 – Início descendente (ponto de ancoragem Mi-Ré-Dó-Si-La)

"Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro!", Unidos da Tijuca, 2005
(Sérgio Alan / Jorge Remédio / Valtinho Jr.)

"Tijuca 2009: uma Odisséia sobre o Espaço", Unidos da Tijuca, 2009
(Julio Alves / Totonho)

"Chora, Chorões", Estácio, 1985
(Djalma Branco / Caruso / Jangada / Djalma das Mercês)

"Sou Tigre, Sou Porto, da Pedra à Internet – Mensageiro da história da vida do leva-e-traz", Porto da Pedra, 2004
(Jorge Remédio / Paulinho Freitas / Luiz Pessanha)

Ex. 89 – Início descendente (ponto de ancoragem Dó-Si-La-Sol)

Já o ponto de ancoragem das frases abaixo é bastante extenso, o que faz com que elas tenham um alto grau de similaridade (Ex. 90):

*"A heróica cavalgada de um povo", Vila Isabel, 1996
(Tião Grande / Cafu Ouro Preto)*

(Tão Grande / Cafu Ouro Preto)

C (G⁷) C

Bai - la, mi - nha por - ta - es - tan - dar - te

*"Guanabaran - O seio do mar", Unidos da Tijuca, 1992
(Gilmar L. Silva / Vicente das Neves / Beto do Pandeiro)*

Ho - je o Bo - rel em a - qua re - la

"Alice no Brasil das maravilhas", Beija-Flor, 1991 (segunda parte)
(Pelé / Cláudio Inspiração / Tonho Magrinho / Paulo Roberto)

E no der - ra - mar de nos - sas lá - gri - mas.

"Mitologia, Astrologia, Horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro", Jacarezinho, 1989 (segunda parte)
(Barbeirinho do Jacarezinho / Jorge Pi / Serginho da Banda / Macambira / Batista do Jacarezinho / Lúcio Bacalhau)

Ho - je a As-tro - lo - gi - a é a ra - i - nha

*"Talaque, talaque, o romance de Maria-Fumaça", Arrastão, 1978
(Pestana / Jorginho do Pandeiro)*

A - tra - vés dos cam - pos e va - les

"Padre Miguel, olhai por nós", Mocidade, 1995
(Marquinho PQD / Santana / Wanderley Marcação e Cardoso do Cavaco)

Bra - vos na - ve - gan - tes por - tu - gue - ses

*"Antes, durante e depois, o despertar de um homem", Grande Rio, 1991
(Ventura / Andrade / Leovenir)*

"Marquês que é Marquês do sassarico é freguês", Imperatriz Leopoldinense, 1993 (segunda parte)
(Márcio André / Alvinho / Aranha / Alexandre da Imperatriz)

O lu - xo das Gran - des So - ci - e - da - des

*"Verde, amarelo, azul-anil colorem o Brasil no ano 2000", Mocidade, 2000
(Dico da Viola / Jefinho / Marquinho PQD / Marquinho Índio)*

O co - ra - ção do mun - do es - tá em fes - ta

"É de ouro e prata esse chão", Portela, 1990
(Cila da Portela / Espanhol / Sylvio Paulo)

Eu se - gui a luz da po - e - si - a

"Alice no Brasil das maravilhas", Beija-Flor, 1991
(Pelé / Cláudio Inspiração / Tonho Magrinho / Paulo Roberto)

"Os deuses do Olimpo na Terra do Carnaval: uma festa dos esportes, da saúde e da beleza", Portela, 2007
(Diogo Nogueira / Ciraninho / Celsinho de Andrade)

"1910 - Burro na Cabeça", União da Ilha, 1981 (meio da primeira parte)
(Franco / Barbicha / Jangada / Dazinho)

"Jorge Amado - Axé Brasil", Império Serrano, 1989
(Beto Sem Braço / Aluísio Machado / Bicalho / Arlindo Cruz)

"No mundo da Lua", Grande Rio, 1993
(Nêgo / Jacy Inspiração / Mais Velho / G. Martins / Dicró / Juarez Dy Calvoza / Adão Conceição / Carlinhos P2 / Rocco Filho / Ronaldo)

"O Olimpo é verde e rosa", Mangueira, 1997 (segunda parte)
(Chiquinho Campo Grande / Lequeone / Jorge Magalhães)

"Sou amigo do rei", Salgueiro, 1990 (segunda parte)
(Alaor Macedo / Arizão / Demá Chagas / Pedrinho da Flor / Fernando Baster)

"O Reino Unido Independente do Nordeste", Império da Tijuca, 1996
(Carlinhos Melodia / Antônio da Conceição / Nogueirinha / Ricardinho do Pandeiro / Rosângela Matos)

"Mangueira Energiza a Avenida. O Carnaval é Pura Energia e a Energia é Nosso Desafio", Mangueira, 2005
(Lequinho / Junior Fionda / Amendoim)

Ex. 90 – Início descendente (Mi-Ré-Dó-Si-Re-Dó-Si-Dó)

Outra divisão rítmica comum é composta por, basicamente, três semínimas (duas no primeiro compasso e uma no segundo), as quais podem sofrer alterações sutis de ataque e duração (a primeira semínima pode ser antecipada, por exemplo; já a terceira semínima pode

ser alongada)¹⁰⁴. Tal como ocorre com outros paradigmas, essa configuração rítmica privilegia determinados perfis melódicos; o primeiro deles, com o ponto de ancoragem nas notas Dó, Ré, Mi e Dó, é o já visto em *Macunaíma, herói da nossa gente* (Ex. 91):

"Macunaíma, herói da nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

"Dos jardins do Éden à era de Aquarius", Vila Isabel, 1981
(Jonas / Lino Roberto / Tião Grande)

"Se esta terra, se esta terra fosse minha", Vila Isabel, 1990
(Jorge Tropical / Jorginho Pereira / Anninha Guedes / Antônio Grande / Vilani Silva "Bom Bril")

"Lapa em três tempos", Portela, 1971
(Ary do Cavaco / Rubens)

"Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite", Portela, 1981
(David Corrêa / Jorge Macedo)

"Ouro escravo", Em cima da hora, 1969
(Normi de Freitas / Jair dos Santos)

Ex. 91 – Semínimas (ponto de ancoragem Dó-Ré-Mi-Dó)

O exemplo 92 faz o movimento inverso ao anterior, apresentando um movimento descendente (Mi-Ré-Dó):

¹⁰⁴ A equivalência dessas variações fica evidente se cantarmos cada um dos sambas de acordo com a divisão rítmica mais comum de três semínimas. Constata-se, então, não haver qualquer violação da métrica.

"Recordar é Viver", Portela, 1985
(Noca da Portela / J. Rocha / Edir / Poly)

"Brilha no céu a estrela que me faz sonhar", Mocidade, 1998
(Joãozinho / Guinna / Muca / J. Brito)

"O Rio corre pro mar". Império Serrano, 2001
(Arlindo Cruz / Mauriçõ / Carlos Sena / Elmo Caetano)

"Mocidade apresenta: O futuro no pretérito - Uma história feita à mão", Mocidade, 2007
(Tôco / Rafael Só / Marquinho Marino)

"Não deixe o samba morrer", Vila Isabel, 1997
(J. C. Couto)

"No chuveiro da alegria, quem banha o corpo lava a alma na folia", Beija-Flor, 2009 (segunda parte)
(Tom Tom / Marcelo Guimarães / Lopita / Jorge Augusto / Veni Vieira)

"Roberto Carlos: a simplicidade do Rei", Beija-Flor, 2011 (segunda parte)
(Samir Trindade / Serginho Aguiar / JR Beija Flor / Sidney de Pilares / Jorginho Moreira / Théo M. Neto)

"Talaque, talaque, o romance de Maria-Fumaça", Arrastão, 1978 (segunda parte)
(Pestana / Jorginho do Pandeiro)

Ex. 92 – Semínimas (ponto de ancoragem Mi-Ré-Dó)

Outro perfil recorrente é o arpejo do acorde do I grau a partir da terça (Mi-Sol-Dó) (Ex. 93):

"Brasil com 'Z' é pra cabra da peste, Brasil com 'S' é nação do Nordeste", Mangueira, 2002 (segunda parte)
(Lequinho / Amendoim)

"De corpo e alma na avenida", Mocidade, 1997
(Chico Cabeleira / Joãozinho / Muca / J. Brito)

"O grande circo místico", Mocidade, 2002
(Beto Corrêa / Dico da Viola / Jefinho / Marquinho Índio)

"Guapimirim - Paraíso ecológico abençoado pelo Dedo de Deus", São Clemente, 2002
(Rodrigo "Índio" / Eugênio Leal / Fabinho / Paulo Renato / Anderson Paz)

"Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... Lá no Ceará", Imperatriz Leopoldinense, 1995
(Eduardo Medrado / João Estevam / Waltinho Honorato / César Som Livre)

"Asas de um sonho, viajando com o Salgueiro, o orgulho de ser brasileiro", Salgueiro, 2002
(Leonel / Luizinho Professor / Serginho 20 / Sidney Sã / Claudinho / Nego)

"Os nove bravos do Guarani", Unidos da Tijuca, 1995 (segunda parte)
(Espanhol / Dário Lima)

"De Gama a Vasco, a epopeia da Tijuca", Unidos da Tijuca, 1998 (segunda parte)
(Adalto Magalha / Serginho do Porto / Márcio Paiva / Adilson Gavião)

"A vida que pedi a Deus", Mocidade, 2006 (segunda parte)
(Toco / Rafael Só / Marquinho Marino)

"Todo mundo nasceu nu", Beija-Flor, 1990 (segunda parte)
(Betinho / Jorginho / Bira / Aparecida)

Ex. 93 – Semínimas (ponto de ancoragem Mi-Sol-Dó)

O arpejo a partir da terça como no exemplo acima é muito mais comum do que a partir da tônica (Ex. 94). De qualquer forma, vale a pena relacionar essa última forma para mostrar mais um caso de variação discreta: em *Rio, samba, amor e Tradição* (Tradição, 1989), presente no exemplo abaixo, o simples fato de a nota Mi ser atingida de forma descendente (gerando um salto de sexta menor a partir da nota Dó ao invés do salto ascendente de terça) representa, nesse contexto no qual as tríades são cantadas ascendentemente, um elemento de diferenciação significativo.

"Tereza de Benguela - Uma rainha negra no Pantanal", Viradouro, 1994
(Cláudio Fabríno / Paulo César Portugal / Jorge Baiano / Rico Medeiros)

A - mor, a mor, a mor

"Rio, samba, amor e Tradição", Tradição, 1989
(João Nogueira / Paulo Cesar Pinheiro)

Ri - o de Ja - nei - ro

Ex. 94 – Semínimas (ponto de ancoragem Dó-Mi-Sol)

O paradigma seguinte é formado pela sequência Mi-Do-Ré (Ex. 95). O samba da Mangueira de 2009, *A Mangueira traz os Brasis do Brasil Mostrando a Formação do Povo Brasileiro*, apresenta a reiteração da nota Mi (marcada em verde) ao invés da nota Dó. De qualquer forma, sua inclusão nesse paradigma é justificada não somente por conta do ponto de ancoragem, mas também particularmente pela sua semelhança com as frases de *Criador e criatura* (Mocidade, 1996) e *A grande constelação das estrelas negras* (Beija-Flor, 1983), que compartilham a mesma finalização Sol-Mi.

Com relação a *Os dez mandamentos! O Samba da paz canta a liberdade* (Mangueira, 2003), último da lista, nota-se que ele se diferencia dos demais sambas por inverter a ordem de aparecimento do Dó e Mi no primeiro compasso. Apesar de a posição das notas no discurso ser importante para a determinação dos paradigmas, é nítido que tanto a articulação de Mi-Dó quanto Dó-Mi podem ser consideradas equivalentes: as notas são as mesmas e têm como alvo a nota Ré do segundo compasso.

"Criador e criatura", Mocidade, 1996

(Beto Corrêa / Dico da Viola / Joãozinho)

"A grande constelação das estrelas negras", Beija-Flor, 1983

(Neguinho da Beija-flor / Nêgo)

"A Mangueira traz os Brasis do Brasil Mostrando a Formação do Povo Brasileiro", Mangueira, 2009

(Lequinho / Jr. Fionda / Gilson Bernini / Gustavo Clarão)

"Anarquistas sim, mas nem todos", Salgueiro, 1996

(Márcio Paiva / Adalto Magalha / Eduardo Dias / Quinho)

"E verás que um filho teu não foge à luta", Império Serrano, 1996

(Aluísio Machado / Lula / Beto Pernada / Arlindo Cruz / Índio do Império)

"Uni-duni-tê, a Beija-flor escolheu: é você!", Beija-Flor, 1993

(Wilson Bombeiro / Edeor de Paula / Sérgio Fonseca)

"Atrás da verde-e-rosa só não vai quem já morreu", Mangueira, 1994 (segunda parte)

(David Corrêa / Paulinho Carvalho / Carlos Sena e Bira do Porto)

"Salgueiro no mar de Xarayés, é Pantanal, é Carnaval", Salgueiro, 2001

(Augusto / Zé Carlos do Saara / Rocco Filho / Nego)

"A Grande Rio é do Baralho!", Grande Rio, 2015

(Rafael Santos / Lucas Donato / Gabriel Sorriso / Leandro Canavarro / Rodrigo Moreira)

"Pra tudo se acabar na quarta-feira", Vila Isabel, 1984

(Martinho da Vila)

"Os dez mandamentos! O Samba da paz canta a liberdade", Mangueira, 2003
(Marcelo Dágua / Bizuca / Gilson Bernini / Clovis Pê)

Ex. 95 – Semínimas (ponto de ancoragem Mi-Dó-Ré)

O ponto de ancoragem do paradigma seguinte apresenta o mesmo sentido melódico do anterior (descendente e em seguida ascendente), mas tendo como sequência as notas Mi, Ré, Fá, além da adição do Mi (Ex. 96):

"O saber poético da literatura de cordel", Em Cima da Hora, 1973
(Baianinho)

"Do universo teatral à ribalta do carnaval", Santa Cruz, 2003
(Doutor / Eli Penteadó / Jorge Charuto / Marquinho Bombeiro / Fernando de Lima)

"Eu acredito em você! E Você?", Grande Rio, 2012
(Edispuma / Licinho Jr. / Marcelinho Santos / Foca)

"Arte negra na legendária Bahia", São Carlos, 1976
(Caruso / Caramba / Dominginhos do Estácio)

"Alô! Alô! Brasil, quarenta anos de Rádio Nacional", São Carlos, 1977
(Dominginhos do Estácio)

"O Descobrimento do Brasil", Mocidade, 1979
(Tôco / Djalma Crill)

"O reino das palavras - Carlos Drummond de Andrade", Mangueira, 1987
(Rody / Verinha / Bira do Porto)

Ex. 96 – Semínimas (ponto de ancoragem Mi-Ré-Fa-Mi)

4.4.2 Região harmônica B

Em muitos sambas, as frases da região B (normalmente os compassos 5 a 8, Ex. 97) apresentam a figura rítmica de notas longas. No entanto, isso geralmente ocorre quando a primeira frase possui uma maior densidade rítmica, fazendo com que o efeito de “abertura” seja postergado, mas não eliminado (Ex. 98).

I C	V ⁷ /II ^m ou $\flat$ III ^o A ⁷ ou E $\flat$ ^o	II ^m D ^m	V ⁷ /II ^m A ⁷

Ex. 97 - Região harmônica B

A **B**

"Parábola das Divinas Semeadoras", Mocidade, 2011
(I. Giovanni / Ze Glória / Hugo Reis)

"A esmeralda do Atlântico", Mangueira, 1995
(Rody / Verinha / Paulinha Corvelho / Fernando de Lima)

"Os nove bravos do Guarani", Unidos da Tijuca, 1995
(Espanhol / Dário Lima)

"Sou mais minha Ilha", União da Ilha, 1992
(Carlinhos Full / Maurício 100 / Marquinhos do Bonjo)

"Negra origem, negra Pelé, negra Benê", Caprichosos, 1998
(Flávio Quintino / Nequinho / Sidinho da Zoieta / J. B. / Ze Carlos da Soara)

"Alice no Brasil das maravilhas", Beija-Flor, 1991
(Pelé / Cláudio Inspiração / Tânia Magrinha / Paulo Roberto)

"Jorge Amado - Ave Brasil", Império Serrano, 1989
(Beto Sem Braço / Aluisio Machado / Bicalho / Arlindo Cruz)

"Os deuses do Olimpo na Terra do Carnaval: uma festa dos esportes, da saúde e da beleza", Portela, 2007
(Diogo Nogueira / Crânio / Celsinho de Andrade)

"Nelson Rodrigues, um belo no Sapucaí", Império da Tijuca, 1994
(Preto Velho / Ze Carlos / Juarez de Souza)

"Sou Tigre, Sou Porto, da Pedra à Internet - Mensageiro da história da vida do leva-e-traz", Porto da Pedra, 2004
(Jorge Remédios / Paulinha Freitas / Luiz Pessanha)

"O Ananias", União da Ilha, 1978
(João Sérgio)

U - ma luz no céu bri - lhou —
Li - - - - ber - - da - de
Na - ve - guei cru - zan - do os ma - res —
De ver - de e ro - - - sa cu - vim —
Do No - vo pro Ve - lho Mun - do
Eu ra - - ve - guei
La - - - - - eu —
Vi - a - - jan - do mun - do a - ra
Á - - - - fri - - ca —
Ho - je sou fan - - ta - - sí - - a
Des - - - - - Ser - ri - nha —
É car - na - val —
Es - sa lei - - - - - giu —
Vem, a - - - - - mor —
Eu so - - - - - nhel —

A presença dos acordes de A7 ou Eb° no 6º compasso da fórmula harmônica (2º compasso a partir da barra dupla) costuma ser correspondida por uma inflexão cromática na linha melódica (Dó# para o A7; Solb para o Eb°). Nota-se, principalmente nos casos em que o Dó# é utilizado, a presença de notas repetidas, o que sublinha o aparecimento do cromatismo e gera uma certa tensão na melodia¹⁰⁵ (Ex. 99).

"Ordem, progresso, amor e folia no milênio da fantasia", Porto da Pedra, 2000 (segunda parte)
(Silvão / Ricardo Goês / Ronaldo Soares / Chocolate / Fernando de Lima)

"O Olimpo é verde e rosa", Mangueira, 1997
(Chiquinho Campo Grande / Lequeone / Jorge Magalhães)

"Histórias sem Fim", Salgueiro, 2010
(Josemar Manfredini / Brasil do Quintal / Jassa / Betinho do Ponto / Fernando Magaça)

"Microcosmos: o que os olhos não veem, o coração sente", Salgueiro, 2006
(Moisés Santiago / Waltinho Honorato / Fernando Magaça / Paulo Shell / Tiãozinho do Salgueiro / Abs / Leonel / Luizinho Professor / Quinho)

"Salgueiro, minha paixão, minha raiz - 50 anos de glórias", Salgueiro, 2003
(Leonel / Luizinho Professor / Serginho 20 / Sidney Sã / Claudinho)

"Favela", São Clemente, 2014 (segunda parte)
(Ricardo Goês / Serginho Machado / Grey / Anderson / FM / Flavinho Segal)

"Não corra, não mate, não morra, pegue carona com a Mocidade!", Mocidade, 2004 (segunda parte)
(Santana / Ricardo Simpatia)

¹⁰⁵ Para a construção dos paradigmas agora discutidos, o foco está principalmente no movimento cromático. Por essa razão, frases com divisões rítmicas diversas estão relacionadas em um mesmo exemplo. Isso mostra novamente que a análise paradigmática pode ser realizada de acordo com diferentes parâmetros, que variam de acordo com o que o pesquisador quer demonstrar.

"De Lambada em Lambada, a Tijuca dá um Click na Avenida", Unidos da Tijuca, 2007
(Ivinho do Cavaco / Totonho / Silvão / Jorge Remédio)

"Dom Quixote de La Mancha... O cavaleiro dos sonhos impossíveis", União da Ilha, 2010
(Grassano / Gabriel Fraga / Márcio André Filho / João Bosco / Arlindo Neto /
Gugu das Candongas / Marquinho do Banjo / Barbosão / Ito Melodia / Léo da Ilha)

"Vamos vestir a camisinha, meu amor...", Grande Rio, 2004
(Derê / Mingau / Marco Moreno / Djalma Falcão)

"Metamorfoses: do reino natural à corte popular do carnaval - as transformações da vida", Vila Isabel, 2007
(Evandro Bocão / André Diniz / Serginho 20 / Carlinhos Petisco / Prof. Wladimir)

"Das arquibancadas ao Camarote nº 1... Um 'Grande Rio' de emoção na apoteose do seu coração", Grande Rio, 2010
(Barbeirinho / Mingau / G. Marins / Arlindo Cruz / Emerson Dias / Levi Dutra /
Carlos Sena / Chico da Vila / Da Lua / Isaac / Rafael Ribeiro / Juarez Pantoja)

"Brilha no céu a estrela que me faz sonhar", Mocidade, 1998
(Joãozinho / Guinna / Muca / J. Brito)

Ex. 99 - Ponto de ancoragem Dó-Dó#-(Mi)-Ré

Nos casos em que o Eb° é utilizado (Ex. 100 e 101), é comum que haja o aparecimento da nota Dó no primeiro compasso, como já visto em *Macunaíma, herói de nossa gente*:

"Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor", Salgueiro, 1991 (segunda parte)
(Serenio / Luiz Fernando / Diogo)

"Treze Naus", Portela, 1969 (segunda parte)
(Ari do Cavaco / Rubens)

"Heroínas do Romance Brasileiro", São Carlos, 1974
(Djalma das Mercês / Maneca)

"9215", Império da Tijuca, 1984
(Ailton / Tibu)

"Deu a louca na história! E agora, Stanislaw, como é que fica?", Cabuçu, 1986
(Beto Pernada / Orlando / Ney / Celsinho / Fernando)

"Mangueira Energiza a Avenida. O Carnaval é Pura Energia e a Energia é Nosso Desafio", Mangueira, 2005
(Lequinho / Junior Fionda / Amendoim)

"Rapsódia folclórica", Unidos de Lucas, 1969
(Tolito / N. Russo / Pechincha)

"Lapa em três tempos", Portela, 1971
(Ary do Cavaco / Rubens)

"A Festa do Divino", Mocidade, 1974
(Tatu / Nezinho / Campo Grande)

"Rio de lá pra cá", Salgueiro, 1994
(Celso Trindade / Demá Chagas / Bala / Arizão / Guaracy)

Ex. 100 - Ponto de ancoragem Sol-Sol $\flat$ -Fá

"Um jeito pra ninguém botar defeito (Aguenta, coração)", Imperatriz Leopoldinense, 1986
(Niltinho Tristeza / Guga / Jurandir / Tuninho)

"Quase no ano 2000...", Imperatriz Leopoldinense, 1998
(Preto Jóia / Flavinho / Darcy do Nascimento / Guga)

"Macunaíma, herói de nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

"O Mundo Fantástico do Uirapuru", Mocidade, 1975
(Tatu / Nezinho / Campo Grande)

"G.R.E.S. Saudade", Unidos da Ponte, 1987
(Sílvia da Ponte / Zoinho da Ponte)

"Cidades feitas de memórias", Unidos de Lucas, 1975
(Baianinho / Ladyr Goulart / Laci)

"Rio de lá pra cá", Salgueiro, 1994 (segunda parte)
(Celso Trindade / Demá Chagas / Bala / Arizão / Guaracy)

"A Beija-Flor é festa na Sapucaí", Beija-Flor, 1997 (segunda parte)
(Wilson Bombeiro / J. Santos / Arnaldo Matheus / Almir Sereno)

"Tá na hora do samba, que fala mais alto, que fala primeiro", Unidos da Ponte, 1986
(Grilo / Freitas / Dilsinho / Denise)

"Folia de Reis", Lins Imperial, 1976
(Agnelo Campos / Efe Alves)

Ex. 101 - Ponto de ancoragem Sol-Sol $\flat$ -Si-Lá

O caráter frequentemente cromático das frases dessa segunda região harmônica não decorre somente da necessidade de adaptação à harmonia. Os sambas abaixo mostram que as notas Sol-Sol $\flat$ -Fa (Ex. 102) e Si-Si $\flat$ -Lá (Ex. 103) podem ser usadas como elemento cadencial:

"Adolã - A cidade mistério", Imperatriz Leopoldinense, 1985
(C. Sideral / Doutor / Amaurizão / Guga)

"E o Borel descobriu... Navegar foi preciso" / Unidos da Tijuca / 1990
(Nêgo / Vaguinho / Vicente das Neves / Ditão / Gilmar L. Silva / Azeitona / Valtinho da Ladeira / Ivan Bombeiro / Beto do Pandeiro)

"Brasil com Z, não seremos jamais, ou seremos?", Caprichosos, 1986
(Almir de Araújo / Balinha / Marquinho Lessa / Hércules Correa / Carlinhos de Pilares)

"Trabalhadores do Brasil - A época de Getúlio Vargas", Portela, 2000
(Amilton Damião / Ailton Damião / Edynel / Zezé do Pandeiro / Edinho Leal)

"Brasil feito à mão... Do barro ao Carnaval", Caprichosos, 1992 (terceira parte)
(Jorge Barbudo / Heloir / Zé Carlos da Saara)

"Lenda carioca, os sonhos do Vice-Rei", Portela, 1988 (segunda parte)
(Neném / Mauro Silva / Isaac / Luizinho / Carlinhos Madureira)

"Avenida Brasil, tudo passa, quem não viu?", Mocidade, 1994 (segunda parte)
(Dico da Viola / Jorginho Ganem / Jefinho)

"Mitologia, Astrologia, Horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro", Jacarezinho, 1989 (segunda parte)
(Barbeirinho do Jacarezinho / Jorge Pi / Serginho da Banda / Macambira / Batista do Jacarezinho / Lúcio Bacalhau)

"Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso - Tributo a Fernando Pamplona", Salgueiro, 1986 (segunda parte)
(Jorge Melodia / Paulo Emílio / Bicho de Pena / Marcelo Lessa)

"Chico Mendes, o arauto da natureza", Lins Imperial, 1991
(João Banana / Serjão / Jorge Paulo / Tuca)

"Cerimônia de Casamento", Portela, 1993
(Wilson Cruz / Cláudio Russo / Jorginho Estrela Negra)

"Cerimônia de Casamento", Portela, 1993 (segunda parte)
(Wilson Cruz / Cláudio Russo / Jorginho Estrela Negra)

"Como era verde o meu Xingu", Mocidade, 1983
(Paulinho Mocidade / Dico da Viola / Adil / Tiãozinho da Mocidade)

"Viagem pitoresca pelos cinco continentes num jardim", Unidos da Tijuca, 1997
(Edson Fio / Maurílio Theodoro)

"O Império do Divino", Império Serrano, 2006 (segunda parte)
(Arlindo Cruz / Maurício / Carlos Sena / Aluizio Machado / Elmo Caetano)

"Uma rua chamada Brasil", Império Serrano, 1999
(Arlindo Cruz / Carlos Sena / Maurício / Elmo Caetano)

"Madureira, seu samba, sua história", Unidos de Padre Miguel, 1972
(Duduca da Aliança)

"Sou rei, sou Salgueiro, meu reinado é brasileiro", Salgueiro, 2000 (segunda parte)
(Fernando Baster / J.C. Couto / João da Valsa / Touro / Wander Pires)

"Teresinhaaa, uhuhuu!!! Vocês querem bacalhau?", Imperatriz Leopoldinense, 2007 (segunda parte)
(Merrenga / Xande Sobrinho / Lula Inspiração / Bill Amizade / Aliomar)

"E onde houver trevas... Que se faça a luz", Império Serrano, 2003
(Aluizio Machado / Arlindinho Cruz / Maurício / Carlos Sena / Elmo Caetano)

"Salgueiro no mar de Xarayés, é Pantanal, é Carnaval", *Salgueiro*, 2001
(Augusto / Zé Carlos do Saara / Rocco Filho / Nego)

"No universo da beleza, mestre Pitangui", *Caprichosos*, 1999
(Sidney Leite / Flávio Quintino / Marcelinho da Caprichosos / Bittar / Jorge 101)

"Achado não é roubado", *Portela*, 1989 (segunda parte)
(Neném / Mauro Silva / Carlinhos Madureira)

"O samba do morro à sociedade", *Império da Tijuca*, 1972
(Djalma do Cavaco / Vicente)

"Sonho infantil", *Arranco*, 1978
(Aldyr / Silval)

"Samba, festa de um povo", *Mangueira*, 1968
(Darci / Hélio Turco / Luiz / Batista / Dico)

Ex. 102 - Ponto de ancoragem Sol-Sol_b-Fa (elemento cadencial)

"Ouro escravo", Em cima da hora, 1969
(Normi de Freitas / Jair dos Santos)

"Talaque, talaque, o romance de Maria-Fumaça", Arrastão, 1978 (segunda parte)
(Pestana / Jorginho do Pandeiro)

"O olho azul da serpente", Beija-Flor, 1982
(Wilson Bombeiro / Carlinhos Bagunça / Joel Menezes)

"Há um ponto de luz na imensidão", Beija-Flor, 1992
(Dinoel Sampaio / Itinho / Neguinho da Beija-flor)

"Parece até que foi ontem", Vila Isabel, 1985
(David Corrêa / J. Macedo / Tião Grande)

"Sonhar não custa nada! Ou quase nada...", Mocidade, 1992
(Paulinho Mocidade / Dico da Viola / Moleque Silveira)

"Império das ilusões - Atlântida, sonho e aventura", Império Serrano, 1980
(Durval Nery / Joaquim Aguiar)

Ex. 103 - Ponto de ancoragem Si-Si_b-La (elemento cadencial)

Da mesma forma que a primeira frase, é comum que haja um movimento melódico descendente no primeiro compasso (Ex. 104 a 107):

"Brasil, teu espírito é santo", *Caprichosos*, 2000

(Mauro / Claudinho Srtline / J. Bodão / Márcio do Swing)

"A visita da nobreza do riso a Chico Rei num palco nem sempre iluminado", *Caprichosos*, 1984

(Almir de Araújo / Balinha / Marquinho Lessa / Hércules)

"Todo azul que o azul tem", *Portela*, 1992 (segunda parte)

(Carlinhos Madureira / Café da Portela / Ary do Cavaco)

"Das Águas do Velho Chico, Nasce um Rio de Esperança", *Mangueira*, 2006

(Henrique Gomes / Gilson Bernini / Cosminho)

"Estou amando loucamente uma coroa de quase 90 anos", *Caprichosos*, 1994 (segunda parte)

(Garibaldi / Tico do Gato / Carlos Ortiz / Marco Lessa / Almir de Araújo)

"No chuveiro da alegria, quem banha o corpo lava a alma na folia", *Beija-Flor*, 2009 (segunda parte)

(Tom Tom / Marcelo Guimarães / Lopita / Jorge Augusto / Veni Vieira)

"Salgueiro é sol e sal nos 400 anos de Natal", *Salgueiro*, 1999

(Celso Trindade / Demá Chagas / Eduardo Dias / Líbero / Quinho)

"A viagem maravilhosa de Zé Carioca à Disney", *Rocinha*, 1997 (segunda parte)

(Gilson da Ilha Porchat / Carlinhos Mustang / Wilsinho Saravá / Jorge Mirim)

"No reino da mãe do ouro", *Mangueira*, 1976

(Tolito / Rubem da Mangueira)

"Templo do Absurdo - Bar Brasil", *Unidos da Tijuca*, 1988

(Beto do Pandeiro / Nego / Vaguinho / Monteiro / Ivar Silva / Carlos do Pagode)

"Paraná – Esse estado leva a sério o meu Brasil", Unidos da Ponte, 1995
(Wanderley Novidade / Walter Parda / Walney Rocha)

"Neste palco da folia, é minha Vila que anuncia: Theatro Municipal - A centenária maravilha", Vila Isabel, 2009
(André Diniz / Serginho 20 / Artur das Ferragens / Leonel)

"Carnaval à Vista - Não fomos catequizados, fizemos Carnaval", Grande Rio, 2000
(Pedrinho Messias / J. Mendonça / Mingau)

"Passarinho, passarola, quero ver voar!", Tradição, 1994
(Jajá Maravilha / Aniceto / Tonho / Sandro Maneca / Jurandir da Tradição / Jorge Makumba / Lourenço)

"Marquês que é Marquês do sassarico é freguês", Imperatriz Leopoldinense, 1993 (segunda parte)
(Márcio André / Alvinho / Aranha / Alexandre da Imperatriz)

"É segredo!", Unidos da Tijuca, 2010
(Julio Alves / Marcelo / Totonho)

"No reino da folia, cada louco com sua mania", Porto da Pedra, 1997
(Vadinho / Carlinho / Pinto)

"No reino da folia, cada louco com sua mania", Porto da Pedra, 1997 (segunda parte)
(Vadinho / Carlinho / Pinto)

"O rei e os três espantos de Debret", Viradouro, 1995
(José Antonio / Gonzaga / Olivério / Rico Medeiros / Wilsinho / Fabrino / Portugal / Bernardo / Gilberto / João Sergio)

"A cana que aqui se planta, tudo dá... Até energia. Álcool – o combustível do futuro", Salgueiro, 2004
(Leonel / Luizinho Professor / Serginho 20 / Sidney Sã / Professor Newtão)

"O Sol da meia-noite: uma viagem ao país das maravilhas", Beija-Flor, 1980
(Zé do Maranhão / Wilson Bombeiro / Aluizio)

"Quem vai querer?", Arranco, 1989 (segunda parte)
(Juan Espanhol / Sylvio Paulo / Jarbas da Cuíca)

"Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... Lá no Ceará", Imperatriz Leopoldinense, 1995
(Eduardo Medrado / João Estevam / Waltinho Honorato / César Som Livre)

"Mocidade apresenta: Clube Literário Machado de Assis e Guimarães Rosa, estrelas em poesia!", Mocidade, 2009
(Jefinho / Santana / Ricardo Simpatia / Marquinho Índio / Diego Rodrigues)

"Não deixe o samba morrer", Vila Isabel, 1997
(J. C. Couto)

"Made in Brazil. Yes, nós temos banana", São Clemente, 1989
(João Carlos Grilo / Ricardo Goes / Ronaldo Soares / Sérgio Fernandes)

"Amazonas, o Eldorado é Aqui", Grande Rio, 2006
(Márcio das Camisas / Mariano Araújo / Gilbertinho / Professor Elísio)

"Mangueira redescobre a Estrada Real... E deste Eldorado faz seu carnaval", Mangueira, 2004
(Cadu / Gabriel / Almyr / Guilherme)

"Macapaba: Equinócio Solar, Viagens Fantásticas ao Meio do Mundo", Beija-Flor, 2008
(Cláudio Russo / Carlinhos Detran / J. Veloso / Gilson Dr. / Kid / Marquinhos)

"Cordel Branco e Encarnado", Salgueiro, 2012
(Marcelo Motta / Tico do Gato / Ribeirinho / Dílson Marimba / Domingos PS / Diego Tavares)

"Antes, durante e depois, o despertar de um homem", Grande Rio, 1991
(Ventura / Andrade / Leovenir)

"Chuê, Chuá, as Águas vão Rolar", Mocidade, 1991 (segunda parte)
(Tôco / J. Medeiros / Tiãozinho da Mocidade)

"Luiz Peixoto - E tome polca", Vila Isabel, 1991
(Adil / Celsinho / Jorge Secretário / Helinho)

Ex. 104 - Início descendente (ponto de ancoragem Mi-Ré-Dó-Si-La)

"A heróica cavalgada de um povo", Vila Isabel, 1996
(Tião Grande / Cafu Ouro Preto)

"Os tambores da Mangueira na terra da encantaria", Mangueira, 1996
(Chiquinho Campo Grande / Marcondes)

"Verde, amarelo, azul-anil colorem o Brasil no ano 2000", Mocidade, 2000
(Dico da Viola / Jefinho / Marquinho PQD / Marquinho Índio)

"Alice no Brasil das maravilhas", Beija-Flor, 1991 (segunda parte)
(Pelé / Cláudio Inspiração / Tonho Magrinho / Paulo Roberto)

"O bailar dos ventos, relampejou, mas não choveu", Salgueiro, 1980
(Zé Di / Zuzuca / Edinho / Haydée / Moacir Arantes / Pompeu)

Ex. 105 – Início descendente (ponto de ancoragem Mi-Ré-Dó-Si-Ré-Dó-Si)

"Brasil com 'Z' é pra cabra da peste, Brasil com 'S' é nação do Nordeste", Mangueira, 2002
(Lequinho / Amendoim)

"Bruxarias e histórias do arco-da-velha", Mocidade, 1986
(Jorginho / Tiãozinho da Mocidade / Dudu)

"Lupicínio Rodrigues, a dor-de-cotovelo", Jacarezinho, 1987
(Milton de Luna / Madeira / Bené do Feitiço / Lucio Bacalhau / J. Andrade)

"O rei da Costa do Marfim visita Xica da Silva em Diamantina", Imperatriz Leopoldinense, 1983
(Matias de Freitas / Carlinhos Boemia / Nelson Lima)

"Se todos fossem iguais a você", Mangueira, 1992
(Hélio Turco / Alvinho / Jurandir da Mangueira)

"Roberto Carlos: a Simplicidade do Rei", Beija-Flor, 2011
(Samir Trindade / Serginho Aguiar / JR Beija Flor / Sidney de Pilares / Jorginho Moreira / Théo M. Neto)

"Não se vive sem bandeira", Santa Cruz, 1997 (segunda parte)
(Carroça / Pepê / Carlinhos 18)

"Ganga - Zumbi, expressão de uma raça", Unidos da Tijuca, 1996
(Beto do Pandeiro)

"Marraio, feridô sou rei", Mocidade, 1993
(Serafim Adriano / Edu Ferreira / Antonio Andrade)

"Do universo teatral à ribalta do carnaval", Santa Cruz, 2003 (segunda parte)
(Doutor / Eli Penteadado / Jorge Charuto / Marquinho Bombeiro / Fernando de Lima)

"Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro!", Unidos da Tijuca, 2005
(Sérgio Alan / Jorge Remédio / Valtinho Jr.)

"Agora chegou a vez, vou Cantar: Mulher de Mangueira, Mulher Brasileira em Primeiro Lugar!", Mangueira, 2015
(Renan Brandão / Cadu / Alemão do Cavaco / Paulinho Bandolim / Deivid Domênico / Almyr)

"Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm", Mangueira, 1986 (segunda parte)
(Ivo / Paulinho / Lula)

Ex. 106 – Início descendente (ponto de ancoragem Dó-Si-La-Sol)

"Paraná – Esse estado leva a sério o meu Brasil", Unidos da Ponte, 1995 (segunda parte)
(Wanderley Novidade / Walter Pardal / Walney Rocha)

"Cidade Maravilhosa, o sonho de Pereira Passos", União da Ilha, 1997 (terceira parte)
(Bujão / Carlinhos Fuzil / Wanderlei Novidade)

"E o samba sambou", São Clemente, 1990 (segunda parte)
(Helinho 107 / Mais Velho / Chocolate / Nino)

"Era uma vez... uma Ilha", União da Ilha, 2012
(Marquinhos do Banjo / Alberto Varjão / Eduardo / Alan das Candongas / Márcio André Filho / Carlinhos Fuzil / Fabiano Fernandes / Aloisio Villar / Cadinho / Roger Linhares)

"Ameno Resedá", Jacarezinho, 1973
(Nonô / Sereno / Zé Dedão)

"Mitologia, Astrologia, Horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro", Jacarezinho, 1989 (terceira parte)
(Barbeirinho do Jacarezinho / Jorge Pi / Serginho da Banda / Macambira / Batista do Jacarezinho / Lúcio Bacalhau)

"Imagens Poéticas de Jorge Lima", Mangueira, 1975
(Tolito / Mozart / Delson)

"O Descobrimento do Brasil", Mocidade, 1979
(Tôco / Djalma Crill)

"Mercadores e suas tradições", Mangueira, 1969 (segunda parte)
(Hélio Turco / Darci / Jurandir)

"Peguei um Ita no Norte", Salgueiro, 1993
(Demá Chagas / Arizão / Bala / Guaracy / Celso Trindade)

Imaginário - 450 Janeiros de uma Cidade Surreal, Portela, 2015 (terceira parte)
(Noca da Portela / Celso Lopes / Charles André / Vinicius Ferreira / Xandy Azevedo)

"De alegria cantei, de alegria pulei, de três em três, pelo mundo rodei", Vila Isabel, 1986
(David Corrêa / Jorge Macedo)

"Bidu Sayão e o canto de cristal", Beija-Flor, 1995
(Bira / Zé Carlos do Cavaco / Tião Barbudo / Dequinha Pottier / Jorginho)

"Se a Lua Contasse", Império da Tijuca, 1985
(Jorge Canuto / Ademir / Jacaré / Moacyr / Tião Grande)

"Gosto que me enrosco", Portela, 1995
(Noca da Portela / Colombo / Gelson)

"Luiz Peixoto - E tome polca", Vila Isabel, 1991 (segunda parte)
(Adil / Celsinho / Jorge Secretário / Helinho)

Ex. 107 – Início descendente (ponto de ancoragem Sol-Mi-Ré-Dó)

A alternância entre as notas Sol e Mi no primeiro compasso também é recorrente (Ex. 108). Nota-se aqui a imbricação dos paradigmas, na medida que as três primeiras frases foram também elencadas no exemplo 102 (cromatismo como elemento cadencial).

"Uma rua chamada Brasil", Império Serrano, 1999
(Arlindo Cruz / Carlos Sena / Maurição / Elmo Caetano)

"Viagem pitoresca pelos cinco continentes num jardim", Unidos da Tijuca, 1997
(Edson Fio / Maurílio Theodoro)

"O Império do Divino", Império Serrano, 2006 (segunda parte)
(Arlindo Cruz / Maurição / Carlos Sena / Aluizio Machado / Elmo Caetano)

"Nos braços da história, Jacarepaguá, quatro séculos de glórias", Tradição, 1999
(Jorge Makumba / Erô Baianinho / Jurandir da Tradição / Antonio Português)

"A criação do mundo na tradição Nagô", Beija-Flor, 1978
(Neguinho da Beija-Flor / Mazinho / Gilson)

"Chico Buarque de Mangueira", Mangueira, 1998
(Nelson Dalla Rosa / Vilas Boas / Nelson Csipai / Carlinhos das Camisas)

"A grande constelação das estrelas negras", Beija-Flor, 1983
(Neguinho da Beija-flor / Nêgo)

"E por falar em saudade...", Caprichosos, 1985 (segunda parte)
(Almir de Araújo / Balinha / Marquinho Lessa / Hércules / Carlinhos de Pilares)

"Sonhar com rei dá leão", Beija-Flor, 1976
(Neguinho do Vale)

"Essa gente bronzada mostra seu valor", Portela, 1996
(Jorginho Don / Picolé da Portela / Renatinho do Sambola / Carlinhos Careca)

Ex. 108 – Alternância entre notas (ponto de ancoragem Sol-Mi-Sol-Mi)

Outro ponto de ancoragem é aquele no qual a nota Dó no primeiro compasso é contornada pelas notas Ré e Si (Ex. 109 e 110):

"Gbalá - Viagem ao templo da criação", Vila Isabel, 1993
(Martinho da Vila)

"O Reino Unido Independente do Nordeste", Império da Tijuca, 1996
(Carlinhos Melodia / Antônio da Conceição / Nogueirinha / Ricardinho do Pandeiro / Rosângela Matos)

"Bravura, amor e beleza das mulheres brasileiras", Santa Cruz, 1970
(Rubens Fausto / Paulo Fernandes Lima)

"O Reino Unido Independente do Nordeste", Império da Tijuca, 1996 (segunda parte)
(Carlinhos Melodia / Antônio da Conceição / Nogueirinha / Ricardinho do Pandeiro / Rosângela Matos)

"O mundo é uma bola", Beija-Flor, 1986
(Betinho / Jorge Canuto)

"Sou negro, do Egito à liberdade", Beija-Flor, 1988
(Ivancué / Cláudio Inspiração / Marcelo Guimarães / Aloísio Santos)

"De Nonô a JK", Mangueira, 1981
(Jurandir / Comprido / Arroz)

"Cuiabá: um Paraíso no Centro da América", Mangueira, 2013
(Lequinho / Jr. Fionda / Igor Leal / Paulinho Carvalho)

"Prata da Noite", Estácio, 1986
(Darcy do Nascimento / Dominginhos do Estácio)

"Mãe Menininha de Gantois", Mocidade, 1976
(Tôco / Djalma Crill)

"Alô! Alô! Brasil, quarenta anos de Rádio Nacional", São Carlos, 1977
(Dominginhos do Estácio)

"Eu prometo (ajoelhou, tem que rezar...)", Caprichosos, 1987 (segunda parte)
(Evandro Boia / Naldo do Cavaco / Toninho 70)

"Samba no pé e mãos ao alto, isto é um assalto!", Porto da Pedra, 1998
(Índio do Império / Tião Telles / Paulo Roberto / Jorge Dodi)

Ex. 109 – Ponto de ancoragem Ré-Dó-Si-Dó

"O paraíso da loucura", Beija-Flor, 1979
(Savinho / Luciano / Walter de Oliveira)

"Achado não é roubado", Portela, 1989 (segunda parte)
(Neném / Mauro Silva / Carlinhos Madureira)

"Festa da Aclamação", Portela, 1977

(Catoni / Dedé da Portela / Waltenir / Jabolô)

"Achado não é roubado", Portela, 1989

(Neném / Mauro Silva / Carlinhos Madureira)

Ex. 110 – Ponto de ancoragem Dó-Ré-Si-Dó-Lá

É interessante notar que as frases abaixo pertencem a sambas compostos pelo mesmo grupo de compositores (Gilberto Gomes, R. Mocotó, Gustavo, P.C. Portugal e Dadinho), o que parece revelar um traço do *idioma* dessa parceria (Ex. 111):

"Brasil: visões de paraísos e infernos", Viradouro, 2000

(Gilberto Gomes / R. Mocotó / Gustavo / P.C. Portugal / Dadinho)

"Os sete pecados capitais", Viradouro, 2001

(Gilberto Gomes / R. Mocotó / Gustavo / P.C. Portugal / Dadinho)

Ex. 111 – Ponto de ancoragem Lá-Sol-Lá-Si-Lá

Por fim, o arpejo da tríade de C também é comum no primeiro compasso (Ex. 112). Os pontos marcados em verde são substituições de alguma nota do acorde (*Sonho infantil*, Arranco, 1978; *O melhor da raça, o melhor do Carnaval*, Tradição 1988) ou omissões em decorrência do texto (*Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso - Tributo a Fernando Pamplona*, Salgueiro, 1986).

"Lenda carioca, os sonhos do Vice-Rei", Portela, 1988

(Neném / Mauro Silva / Isaac / Luizinho / Carlinhos Madureira)

"Avenida Brasil, tudo passa, quem não viu?", Mocidade, 1994 (segunda parte)

(Dico da Viola / Jorginho Ganem / Jefinho)

"Mitologia, Astrologia, Horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro", Jacarezinho, 1989 (segunda parte)
 (Barbeirinho do Jacarezinho / Jorge Pi / Serginho da Banda / Macambira / Batista do Jacarezinho / Lúcio Bacalhau)

"Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso - Tributo a Fernando Pamplona", Salgueiro, 1986 (segunda parte)
 (Jorge Melodia / Paulo Emílio / Bicho de Pena / Marcelo Lessa)

"Sonho infantil", Arranco, 1978
 (Aldyr / Silval)

"O Tititi do Sapoti", Estácio, 1987 (segunda parte)
 (Darcy do Nascimento / Djalma Branco / Dominginhos do Estácio)

"Todo dia é dia de índio", União da Ilha, 1995
 (Almir da Ilha / Franco)

"Quem é você (Vem de lá)", Estácio, 1984
 (Darcy do Nascimento / Jangada / Dominginhos do Estácio)

"Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite", Portela, 1981 (segunda parte)
 (David Corrêa / Jorge Macedo)

"O Velho Chico", Mocidade, 1982
 (Da Roça / Adil / Edu / Dico da Viola)

"O melhor da raça, o melhor do Carnaval", Tradição, 1988
 (João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

Ex. 112 – Arpejo no primeiro compasso

4.4.3 Região harmônica C

É comum que no segundo compasso das frases pertencentes à terceira região da fórmula harmônica característica (Ex. 113) seja realizado um movimento descendente da nota Fá em direção à nota Si, essa última geralmente atingida através de suspensão. A propósito, a suspensão Dó-Si é especialmente relevante para a terceira frase da fórmula harmônica característica. Mais do que uma mera contingência do fato de estarmos em um ambiente tonal, defendo que existe, de fato, uma memória compartilhada pelos compositores de samba-enredo que faz com que eles, no seu ato de compor, prefiram muito mais o uso da suspensão do que o ataque na nota Si de maneira direta.

As diferentes maneiras pelas quais o percurso entre as notas Fá e Si é realizado estão elencadas nos exemplos seguintes (114 a 116). Ressalto que, no exemplo 114, o perfil melódico e a divisão rítmica dos seis primeiros sambas do paradigma são exatamente iguais, nota por nota, o que indica um grau de formulismo particularmente alto para essa frase.

Ex. 113 - Região harmônica C

"Ouro escravo", Em cima da hora, 1969

(Normi de Freitas / Jair dos Santos)

"Nos confins de Vila Monte", União da Ilha, 1975

(Cezão)

"Quatro séculos de paixão", Vila Isabel, 1975 (segunda parte)

(Tião Graúna / Arroz)

"Dos carroceiros do imperador ao Palácio do Samba", Mangueira, 1978

(Rubem da Mangueira / Jurandir)

"Recordar é Viver", Portela, 1985

(Noca da Portela / J. Rocha / Edir / Poly)

"Langsdorff, delírio na Sapucaí", Estácio, 1990

(Jorge Magalhães / Adalto Magalha / Adilson Gavião / Maneco)

"Tereza de Benguela - Uma rainha negra no Pantanal", Viradouro, 1994

(Cláudio Fabríno / Paulo César Portugal / Jorge Baiano / Rico Medeiros)

"Trinca de reis", Mangueira, 1989 (segunda parte)

(Ney João / Adilson da Viola / Fandinho)

"Prata da Noite", Estácio, 1996

(Darcy do Nascimento / Dominginhos do Estácio)

"O reino das palavras - Carlos Drummond de Andrade", Mangueira, 1987 (segunda parte)
(Rody / Verinha / Bira do Porto)

"De Quatro em Quatro eu chego lá", Santa Cruz, 1992
(Ney / Brucutu / Jaime / Da Roça / Geovani / Luiz Carlos)

"Do universo teatral à ribalta do carnaval", Santa Cruz, 2003
(Doutor / Eli Penteado / Jorge Charuto / Marquinho Bombeiro / Fernando de Lima)

"O mundo encantado de Monteiro Lobato", Mangueira, 1967
(Hélio Turco / Darci / Jurandir / Batista / Luiz / Dico)

"Há um ponto de luz na imensidão", Beija-Flor, 1992
(Dinoel Sampaio / Itinho / Neguinho da Beija-flor)

"Passarinho, passarola, quero ver voar!", Tradição, 1994 (segunda parte)
(Jajá Maravilha / Aniceto / Tonho / Sandro Maneca / Jurandir da Tradição / Jorge Makumba / Lourenço)

"Nos braços da história, Jacarepaguá, quatro séculos de glórias", Tradição, 1999
(Jorge Makumba / Erô Baianinho / Jurandir da Tradição / Antonio Português)

"Cidades feitas de memórias", Unidos de Lucas, 1975
(Baianinho / Ladyr Goulart / Laci)

"Antes, durante e depois, o despertar de um homem", Grande Rio, 1991
(Ventura / Andrade / Leovenir)

"Sonho infantil", Arranco, 1978
(Aldyr / Silval)

"Coisas Nossas", Mangueira, 1980

(Carlos Roberto / Ney da Mangueira / Aylton da Mangueira)

"Lupicínio Rodrigues, a dor-de-cotovelo", Jacarezinho, 1987 (segunda parte)

(Milton de Luna / Madeira / Bené do Feitiço / Lucio Bacalhau / J. Andrade)

"Toma lá dá cá", União da Ilha, 1993

(Robertinho Devagar / Armandinho)

"No reino da folia, cada louco com sua mania", Porto da Pedra, 1997

(Vadinho / Carlinho / Pinto)

"No reino da folia, cada louco com sua mania", Porto da Pedra, 1997 (segunda parte)

(Vadinho / Carlinho / Pinto)

"A cana que aqui se planta, tudo dá... Até energia. Álcool - o combustível do futuro", Salgueiro, 2004

(Leonel / Luizinho Professor / Serginho 20 / Sidney Sã / Professor Newton)

"O Mundo Fantástico do Uirapuru", Mocidade, 1975

(Tatu / Nezinho / Campo Grande)

"Por mares nunca dantes navegados", Imperatriz Leopoldinense, 1976

(Gigi / Sereno / Guga)

"A heróica cavalgada de um povo", Vila Isabel, 1996

(Tião Grande / Cafu Ouro Preto)

"O mundo dos sonhos de Beto Carrero", Império Serrano, 1997

(Carlos Sena / Maurício / Arlindo Cruz / Índio do Império)

"Peguei um Ita no Norte", Salgueiro, 1993
(Demá Chagas / Arizão / Bala / Guaracy / Celso Trindade)

"A esmeralda do Atlântico", Mangueira, 1995
(Rody / Verinha / Paulinho Carvalho / Fernando de Lima)

"Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso - Tributo a Fernando Pamplona", Salgueiro, 1986 (segunda parte)
(Jorge Melodia / Paulo Emílio / Bicho de Pena / Marcelo Lessa)

Ex. 114 - Ponto de ancoragem Fá-Mi-Ré-Lá-(Dó)-Si

"Luiz Peixoto - E tome polca", Vila Isabel, 1991
(Adil / Celsinho / Jorge Secretário / Helinho)

"Lágrimas, suor e conquistas no mundo em transformação", Vila Isabel, 1998
(David da Vila / Sérgio Freitas / Helinho / Mascote)

"A Beija-Flor é festa na Sapucaí", Beija-Flor, 1997
(Wilson Bombeiro / J. Santos / Arnaldo Matheus / Almir Sereno)

"Para com isso, dá cá o meu", Império Serrano, 1988 (segunda parte)
(Luís Carlos do Cavaco / Lula / Jarbas da Cuíca)

Ex. 115 - Ponto de ancoragem Re-Mi-Fá-Lá-Fá-Ré-(Dó)-Si

Em alguns sambas, a nota Dó é substituída pela nota Ré (Ex. 116):

"Sou negro, do Egito à liberdade", Beija-Flor, 1988 (segunda parte)
 (Ivancuê / Cláudio Inspiração / Marcelo Guimarães / Aloísio Santos)

"Parábola dos Divinos Semeadores", Mocidade, 2011
 (J. Giovanni / Zé Glória / Hugo Reis)

"Chora, Chorões", Estácio, 1985
 (Djalma Branco / Caruso / Jangada / Djalma das Mercês)

"Arte negra na legendaria Bahia", São Carlos, 1976
 (Caruso / Caramba / Dominginhos do Estácio)

Ex. 116 - Ponto de ancoragem Fá-Mi-Ré-Dó-Ré-Si

Há casos, evidentemente, em que o aparecimento da nota Fá no segundo compasso não acarreta o movimento em direção à nota Si (Ex. 117):

"O Mistério da Vida", União da Ilha, 2011 (segunda parte)
 (Gugu das Candongas / Marquinho do Banjo / João Paulo / Márcio André Filho / Arlindo Neto / Ito Melodia)

"O Rio corre pro mar", Império Serrano, 2001 (segunda parte)
 (Arlindo Cruz / Maurício / Carlos Sena / Elmo Caetano)

"Se o mundo fosse acabar, me diz o que você faria se só te restasse um dia?", Mocidade, 2015
 (Ricardo Mendonça / Tio Bira / Anderson Viana / Lúcio Naval)

"Uma Delirante Confusão Fabulística", Imperatriz Leopoldinense, 2005 (segunda parte)
 (Josimar / Evaldo Ruy / Jorge Artur / Jorginho / PC)

"Cordel Branco e Encarnado", Salgueiro, 2012
 (Marcelo Motta / Tico do Gato / Ribeirinho / Dilson Marimba / Domingos PS / Diego Tavares)

"Vinícius, no plural. Paixão, poesia e carnaval", União da Ilha, 2013 (segunda parte)
 (Ginho / Júnior / Vinícius do Cavaco / Eduardo Conti / Professor Hugo / Jair Turra)

"Derrubando fronteiras, conquistando a liberdade... Rio de paz, em estado de graça!", Portela, 2010
 (Ciratinho / Rafael dos Santos / Diogo Nogueira / Naldo / Junior Scafura)

*"Cana-caiana, cana-roxa, cana fita, cana preta, amarela, pernambuco...
 Quero vê descê o suco, na pancada do ganzá!", Imperatriz Leopoldinense, 2001*
 (Marquinhos Lessa / Guga / Tuninho Professor)

"Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm", Mangueira, 1986
 (Ivo / Paulinho / Lula)

"A face do disfarce", Ponte, 1993
 (Adilson Xavier)

Ex. 117 - Ponto de ancoragem Fá-Mi-Ré-Fá-Mi-Ré-Fá

É comum também que o movimento melódico descendente do segundo compasso comece pela nota Lá (Ex. 118 a 121):

"As mil e uma noites cariocas", Mangueira, 1982
(Heraldo Faria / Tolito / Flavinho Machado)

"Mocidade apresenta: O futuro no pretérito - Uma história feita à mão", Mocidade, 2007
(Tôco / Rafael Sô / Marquinho Marino)

"A Festa Brasileira Cai no Samba da Mangueira", Mangueira, 2014
(Lequinho / Júnior Fionda / Igor Leal / Paulinho Carvalho)

"Adolã - A cidade mistério", Imperatriz Leopoldinense, 1985
(C. Sideral / Doutor / Amaurizão / Guga)

"Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor", Salgueiro, 1991
(Serenio / Luiz Fernando / Diogo)

"Mangueira é a Música do Brasil", Mangueira, 2010
(Renan Brandão / Machado / Paulinho Bandolim / Rodrigo Carioca)

"Se todos fossem iguais a você", Mangueira, 1992
(Hélio Turco / Alvinho / Jurandir da Mangueira)

"A festa é nossa, ninguém tasca ou Ri melhor quem ri por último", Cabuçu, 1985
(J. Leão / João do Cabuçu / Celsinho / João do Cavaco / Jorginho Harmonia)

"Bumbum Paticumbum Prugurundum", Império Serrano, 1982
(Beto Sem Braço / Aluisio Machado)

"O rei da Costa do Marfim visita Xica da Silva em Diamantina", Imperatriz Leopoldinense, 1983
(Matias de Freitas / Carlinhos Boemia / Nelson Lima)

"Quem avisa amigo é", São Clemente, 1988
(Izaías de Paula / Helinho 107 / Chocolate)

"E o samba sambou", São Clemente, 1990 (segunda parte)
(Helinho 107 / Mais Velho / Chocolate / Nino)

"Paulicéia Desvairada – 70 anos de modernismo", Estácio, 1992
(Djalma Branco / Déo / Maneco / Caruso)

"Deu pra ti! Tô em alto astral! Tô com Porto Alegre trilegal!", Caprichosos, 2002
(J. Mazarim / André Fullgaz)

"Prestes, o cavaleiro da esperança", Grande Rio, 1998
(João Carlos / Carlinhos Fiscal / Quaresma)

"Salgueiro no mar de Xarayés, é Pantanal, é Carnaval", Salgueiro, 2001
(Augusto / Zé Carlos do Saara / Rocco Filho / Nego)

"Pra tudo se acabar na quarta-feira", Vila Isabel, 1984
(Martinho da Vila)

"Madureira, seu samba, sua história", Unidos de Padre Miguel, 1972
(Duduca da Aliança)

"Dom Quixote de La Mancha... O cavaleiro dos sonhos impossíveis", União da Ilha, 2010
(Grassano / Gabriel Fraga / Márcio André Filho / João Bosco / Arlindo Neto /
Gugu das Candongas / Marquinho do Banjo / Barbosa / Ito Melodia / Léo da Ilha)

"Liberdade, liberdade! Abra as asas sobre nós", Imperatriz Leopoldinense, 1989
(Niltinho Tristeza / Preto Jóia / Vicentinho / Jurandir)

Ex. 118 - Ponto de ancoragem Lá-Sol-Fa-Mi-Ré

"Se esta terra, se esta terra fosse minha", Vila Isabel, 1990

(Jorge Tropical / Jorginho Pereira / Anninha Guedes / Antônio Grande / Vilani Silva "Bom Bril")

"Luiz Peixoto - E tome polca", Vila Isabel, 1991 (segunda parte)

(Adil / Celsinho / Jorge Secretário / Helinho)

"Ameno Resedá", Jacarezinho, 1973

(Nonô / Sereno / Zé Dedão)

"O rei e os três espantos de Debret", Viradouro, 1995

(José Antonio / Gonzaga / Olivério / Rico Medeiros / Wilsinho / Fabrino / Portugal / Bernardo / Gilberto / João Sergio)

"Zumbi dos Palmares, a história do Brasil que não foi contada", Caprichosos, 2003

(J. Mazarim / André Fullgaz)

"100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?", Mangueira, 1988

(Hélio Turco / Jurandir / Alvinho)

"O Olimpo é verde e rosa", Mangueira, 1997 (segunda parte)

(Chiquinho Campo Grande / Lequeone / Jorge Magalhães)

"Quem pode, pode, quem não pode...", União da Ilha, 1984

(Didi / Aurinho da Ilha)

"O Reino Unido Independente do Nordeste", Império da Tijuca, 1996

(Carlinhos Melodia / Antônio da Conceição / Nogueirinha / Ricardinho do Pandeiro / Rosângela Matos)

"O Reino Unido Independente do Nordeste", Império da Tijuca, 1996 (segunda parte)

(Carlinhos Melodia / Antônio da Conceição / Nogueirinha / Ricardinho do Pandeiro / Rosângela Matos)

"Mitologia, Astrologia, Horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro", Jacarezinho, 1989 (terceira parte)
 (Barbeirinho do Jacarezinho / Jorge Pi / Serginho da Banda / Macambira / Batista do Jacarezinho / Lúcio Bacalhau)

"Cidade Maravilhosa, o sonho de Pereira Passos", União da Ilha, 1997 (terceira parte)
 (Bujão / Carlinhos Fuzil / Wanderlei Novidade)

"Lenda carioca, os sonhos do Vice-Rei", Portela, 1988
 (Neném / Mauro Silva / Isaac / Luizinho / Carlinhos Madureira)

"Skindô, skindô", Salgueiro, 1984
 (David Corrêa / J. Macêdo)

"No universo da beleza, mestre Pitanguy", Caprichosos, 1999
 (Sidney Leite / Flávio Quintino / Marcelinho da Caprichosos / Bittar / Jorge 101)

"Cara ou coroa, as duas faces da moeda", Vila Isabel, 1995
 (Evandro Bocão / André Diniz)

"Ameno Resedá", Jacarezinho, 1973 (segunda parte)
 (Nonô / Sereno / Zé Dedão)

"O meu pé de laranja lima", Mocidade, 1970
 (Walter Pereira / Arsênio Isaías)

"Cerimônia de Casamento", Portela, 1993
 (Wilson Cruz / Cláudio Russo / Jorginho Estrela Negra)

"Cerimônia de Casamento", Portela, 1993 (segunda parte)
 (Wilson Cruz / Cláudio Russo / Jorginho Estrela Negra)

"Quem é você (Vem de lá)", Estácio, 1984

(Darcy do Nascimento / Jangada / Dominginhos do Estácio)

"Ganga - Zumbi, expressão de uma raça", Unidos da Tijuca, 1996 (terceira parte)

(Beto do Pandeiro)

"Direito é direito", Vila Isabel, 1989

(Jorge King / Serginho Tonelada / Fernando Partideiro / Zé Antonio / J.C. Couto)

"Treze Naus", Portela, 1969

(Ari do Cavaco / Rubens)

"Alô! Alô! Brasil, quarenta anos de Rádio Nacional", São Carlos, 1977

(Dominginhos do Estácio)

Ex. 119 - Ponto de ancoragem Lá-Fá-Ré-Lá-(Dó)-Si

"De Quatro em Quatro eu chego lá", Santa Cruz, 1992 (segunda parte)
(Ney / Brucutu / Jaime / Da Roça / Geovani / Luiz Carlos)

"Se a Lua Contasse", Império da Tijuca, 1985
(Jorge Canuto / Ademir / Jacaré / Moacyr / Tião Grande)

"A Beija-Flor é festa na Sapucaí", Beija-Flor, 1997 (segunda parte)
(Wilson Bombeiro / J. Santos / Arnaldo Matheus / Almir Sereno)

"Essa gente bronzada mostra seu valor", Portela, 1996
(Jorginho Don / Picolé da Portela / Renatinho do Sambola / Carlinhos Careca)

"Linda, eternamente Olinda", Portela, 1997
(Doutor / Renato Valle / Tonico da Portela / Eli Penteado)

"Abrakadabra - O despertar dos mágicos", União da Ilha, 1994
(Almir da Ilha / Franco)

Ex. 120 - Ponto de ancoragem Lá-Fá-Ré-Ré-(Dó)-Si

"Roberto Carlos na Cidade da Fantasia", Cabuçu, 1987
(Adilson Gavião / Adalto Magalha / Sérgio Magnata)

"O tempo não para", Império Serrano, 1995
(Maurição / Jorge Lucas / Luís Carlos do Cavaco)

"Trabalhadores do Brasil - A época de Getúlio Vargas", Portela, 2000
(Amilton Damião / Ailton Damião / Edynel / Zezé do Pandeiro / Edinho Leal)

"Os heróis da resistência", Santa Cruz, 1990 (segunda parte)
(Zé Carlos / Carlos Henri / Carlinhos de Pilares / Doda / Mocinho / Luís Sérgio)

Ex. 121 - Ponto de ancoragem (Lá-Sol-Fá-Lá-Mi-Ré)

E, claro, não podem faltar os sambas mostrados na comparação com *Macunaíma*, herói de nossa gente feita anteriormente (Ex. 122):

"Macunaíma, herói de nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

"Poemas de máscaras e sonhos", União da Ilha, 1976
(Da Vala / L. Barbicha / Wilson Jangada / Dito / Mestrinho)

"Sou amigo do rei", Salgueiro, 1990
(Alaor Macedo / Arizão / Demá Chagas / Pedrinho da Flor / Fernando Baster)

"Elis, um trem chamado Emoção", Mocidade, 1989
(Paulinho Mocidade / Dico da Viola / Cadinho)

"A União faz a força, com muita energia!", União da Ilha, 2001
(Marcio André / Djalma Falcão / Almir da Ilha / Dito)

Ex. 122 - Ponto de ancoragem Fa-Mi-Ré-Dó-Lá-(Dó)-Si

O paradigma abaixo (Ex. 123) é composto por frases cujo ponto de ancoragem possui um contorno melódico muito similar ao apresentado no exemplo 90, mas adaptado à nova sequência harmônica:

"No reino da mãe do ouro", Mangueira, 1976
(Tolito / Rubem da Mangueira)

"Sou amigo do rei", Salgueiro, 1990 (segunda parte)
(Alaor Macedo / Arizão / Demá Chagas / Pedrinho da Flor / Fernando Baster)

"Mitologia, Astrologia, Horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro", Jacarezinho, 1989 (segunda parte)
(Barbeirinho do Jacarezinho / Jorge Pi / Serginho da Banda / Macambira / Batista do Jacarezinho / Lúcio Bacalhau)

"Alice no Brasil das maravilhas", Beija-Flor, 1991
(Pelé / Cláudio Inspiração / Tonho Magrinho / Paulo Roberto)

"Mangueira Energiza a Avenida. O Carnaval é Pura Energia e a Energia é Nosso Desafio", Mangueira, 2005
(Lequinho / Junior Fionda / Amendoim)

"Verde, amarelo, azul-anil colorem o Brasil no ano 2000", Mocidade, 2000
(Dico da Viola / Jefinho / Marquinho PQD / Marquinho Índio)

"O Sol da meia-noite: uma viagem ao país das maravilhas", Beija-Flor, 1980
(Zé do Maranhão / Wilson Bombeiro / Aluizio)

"Não existe pecado do lado de cá do Túnel Rebouças", Caprichosos, 1993 (segunda parte)
(Marco Lessa / Tico do Gato / Carlos Ortiz / Luizito / Karlinho's de Madureira)

"Negra origem, negro Pelé, negra Bené", Caprichosos, 1998
(Flávio Quintino / Noquinha / Sidinho da Zoeira / J. B. / Zé Carlos da Saara)

"Favela", São Clemente, 2014 (segunda parte)
(Ricardo Góes / Serginho Machado / Grey / Anderson / FM / Flavinho Segal)

Ex. 123 - Ponto de ancoragem Fá-Mi-Ré-Dó-Ré-Dó-Si-Lá-(Dó)-Si

Como se pode imaginar, algumas dessas repetições transpostas se dão no interior de determinados sambas, ou seja, de acordo com a estrutura do *período* discutida anteriormente. De qualquer forma, o que impressiona nos sambas do exemplo abaixo (Ex. 124) não é somente o compartilhamento de uma técnica de composição, mas das mesmas frases musicais:

A **B** **C** **D**

"Mitológia, Astrologia, Horóscopo, uma bênção para o carnaval brasileiro", *Jacarezinho*, 1989 (segunda parte)
(Barbeirinho do Jacarezinho / Jorge Pi / Serginho da Banda / Macambira / Batista do Jacarezinho / Lúcio Bacalhau)

Hó-je a As-tro-lo-gi-a é a ra-i-nha
Que fás-ci-na os nos-sos co-ra-ções
A sor-te, o a-mor, quan-ta ma-gi-a
Que os as-tros ir-ra-di-am em nos-so ca-mi-nhar

"Verde, amarelo, azul-anil colorem o Brasil no ano 2000", *Mocidade*, 2000
(Dico da Viola / Jefinho / Marquinho PQD / Marquinho Índio)

O co-ra-çãodun-dos tá-em fés-ta
E ba-te forte nes-se car-na-val
Mas a sau-da-de de u-ma for-ma j-lu-mi-na-da
Vem tra-zen-dovi-si-tan-tes do es-pa-ço si-de-ra-l

"O Sol da meia-noite: uma viagem ao país das maravilhas", *Beija-Flor*, 1980
(Zé do Marantão / Wilson Bambergo / Aluizio)

Ga-lo-pan-do em ca-va-lox-a-la-dos
Che-ga-mos ao pa-ís das ma-ra-vi-lhas
I-lu-mi-na-do pe-lo sol da mei-a-noi-te
Be-la fan-ta-si-a in-fan-ti-l

"Sou amigo do rei", *Salgueiro*, 1990 (segunda parte)
(Alaor Macedo / Arizão / Demá Chagas / Pedrinha da Flor / Fernando Baster)

Ho-je os ser-tões se-ma-mi-fes-tam
Ca-ri-ri-pa-ge-ú-si-ri-dô
Ê-de-ou-ro e pra-ta a-co-ro-a
Ê-de-ou-ro e pra-ta a-co-ro-a

"Mangueira Energiza a Avenida. O Carnaval é Pura Energia e o Energia é Nosso Desafio", *Mangueira*, 2005
(Lequinha / Junior Flonda / Amendoin)

Man-guei-ra des-pen-tou no in-fi-ni-to
Em su-a su-fi-le-za edom-di-vi-no
O U-ni-ver-so Deus cri-eu
O U-ni-ver-so Deus cri-eu

"Alice no Brasil das maravilhas", *Beija-Flor*, 1991
(Pelé / Cláudio Inspiração / Tonha Magrinha / Paulo Roberto)

Um-can-do com a i-ma-gi-na-ção
Um lin-do be-i-ja-flor a-nun-ci-an-do
U-ma vi-a-a-gem ao Bra-sil das ma-ra-vi-lhas

Ex. 124– Semelhanças entre a primeira e terceira frases

4.4.4 Região harmônica D

As frases da região de conclusão da fórmula harmônica (Ex. 125) também possuem certos elementos característicos. Chama a atenção, por exemplo, que, em muitas delas, as últimas notas sejam articuladas através de um melisma¹⁰⁶. O fato de esse recurso ser muito mais utilizado nesse ponto do sintagma do que em outros é indicador da existência de traços estilísticos que dizem respeito não somente à organização das notas, mas também à maneira pela qual elas devem ser cantadas.

As finalizações mais frequentes com a utilização do melisma estão listadas nos exemplos 126 a 131.

Ex. 125 - Região harmônica D

¹⁰⁶ Execução vocal de duas ou mais notas em uma mesma sílaba.

"Cidades feitas de memórias", Unidos de Lucas, 1975

(Baianinho / Ladyr Goulart / Laci)

"O olho azul da serpente", Beija-Flor, 1982

(Wilson Bombeiro / Carlinhos Bagunça / Joel Menezes)

"Sonhar não custa nada! Ou quase nada...", Mocidade, 1992

(Paulinho Mocidade / Dico da Viola / Moleque Silveira)

"As mágicas luzes da Ribalta", Beija-Flor, 1987

(Mazinho / Gilson Dr.)

"Toma lá dá cá", União da Ilha, 1993

(Robertinho Devagar / Armandinho)

"O reino das palavras - Carlos Drummond de Andrade", Mangueira, 1987

(Rody / Verinha / Bira do Porto)

"O paraíso da loucura", Beija-Flor, 1979

(Savinho / Luciano / Walter de Oliveira)

"Achado não é roubado", Portela, 1989

(Neném / Mauro Silva / Carlinhos Madureira)

"Verde que te quero rosa... Semente viva do samba", Mangueira, 1983

(Heraldo Faria / Geraldo das Neves / Flavinho Machado)

Ex. 126 - Ponto de ancoragem Dó-Si-Mi-Sol

"No mundo da Lua", Grande Rio, 1993

(Nêgo / Jacy Inspiração / Mais Velho / G. Martins / Dicró / Juarez Dy Calvoza / Adão Conceição / Carlinhos P2 / Rocco Filho / Ronaldo)

"Anita Garibaldi - Heroína das 7 magias", Viradouro, 1999

(Gilberto Gomes / R. Mocotó / Gustavo / P. C. Portugal / Dadinho)

"O grande circo místico", Mocidade, 2002

(Beto Corrêa / Dico da Viola / Jefinho / Marquinho Índio)

"Pra tudo se acabar na quarta-feira", Vila Isabel, 1984

(Martinho da Vila)

"O mundo dos sonhos de Beto Carrero", Império Serrano, 1997

(Carlos Sena / Maurício / Arlindo Cruz / Índio do Império)

"Histórias da nossa história", Império Serrano, 1990

(Jangada / Tico do Gato / Zito / Ibrain Solidão / Edgard do Agogô)

"O Olimpo é verde e rosa", Mangueira, 1997 (segunda parte)

(Chiquinho Campo Grande / Lequeone / Jorge Magalhães)

"Nos braços da história, Jacarepaguá, quatro séculos de glórias", Tradição, 1999

(Jorge Makumba / Erô Baianinho / Jurandir da Tradição / Antonio Português)

"Para com isso, dá cá o meu", Império Serrano, 1988

(Luís Carlos do Cavaco / Lula / Jarbas da Cuica)

"Alice no Brasil das maravilhas", Beija-Flor, 1991
(Pelé / Cláudio Inspiração / Tonho Magrinho / Paulo Roberto)

"João Pessoa, onde o Sol brilha mais cedo", Vila Isabel, 1999
(Evandro Bocão / Serginho 20 / Tito)

"Incrível, fantástico, extraordinário", Portela, 1979
(David Corrêa / Tião Nascimento / J. Rodrigues)

"Dos carroceiros do imperador ao Palácio do Samba", Mangueira, 1978
(Rubem da Mangueira / Jurandir)

"Os heróis da resistência", Santa Cruz, 1990
(Zé Carlos / Carlos Henri / Carlinhos de Pilares / Doda / Mocinho / Luís Sérgio)

"Dos jardins do Éden à era de Aquarius", Vila Isabel, 1981
(Jonas / Lino Roberto / Tião Grande)

"Quem vai querer?", Arranco, 1989
(Juan Espanhol / Sylvio Paulo / Jarbas da Cuíca)

"Cara ou coroa, as duas faces da moeda", Vila Isabel, 1995
(Evandro Bocão / André Diniz)

"Não existe pecado do lado de cá do Túnel Rebouças", Caprichosos, 1993
(Marco Lessa / Tico do Gato / Carlos Ortiz / Luizito / Karlinho's de Madureira)

"A União faz a força, com muita energia!", União da Ilha, 2001
(Marcio André / Djalma Falcão / Almir da Ilha / Dito)

"Sonhar com rei dá João", União da Ilha, 1990
(J. Brito / Bujão)

"Trinca de reis", Mangueira, 1989
(Ney João / Adilson da Viola / Fandinho)

"Quem avisa amigo é", São Clemente, 1988
(Izaías de Paula / Helinho 107 / Chocolate)

"Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... Lá no Ceará", Imperatriz Leopoldinense, 1995
(Eduardo Medrado / João Estevam / Waltinho Honorato / César Som Livre)

"Estou amando loucamente uma coroa de quase 90 anos", Caprichosos, 1994
(Garibaldi / Tico do Gato / Carlos Ortiz / Marco Lessa / Almir de Araújo)

"Lupicínio Rodrigues, a dor-de-cotovelo", Jacarezinho, 1987 (segunda parte)
(Milton de Luna / Madeira / Bené do Feitico / Lucio Bacalhau / J. Andrade)

"Tá na hora do samba, que fala mais alto, que fala primeiro", Unidos da Ponte, 1986
(Grilo / Freitas / Dilsinho / Denise)

"Passarinho, passarola, quero ver voar!", Tradição, 1994
(Jajá Maravilha / Aniceto / Tonho / Sandro Maneca / Jurandir da Tradição / Jorge Makumba / Lourenço)

"Salgueiro no mar de Xarayés, é Pantanal, é Carnaval", Salgueiro, 2001
(Augusto / Zé Carlos do Saara / Rocco Filho / Nego)

"Terceiro Milênio, em busca do juízo afinal", Caprichosos, 1991
(João Carlos / Gabriel Moura)

"Avenida Brasil, tudo passa, quem não viu?", Mocidade, 1994
(Dico da Viola / Jorginho Ganem / Jefinho)

"Não corra, não mate, não morra, pegue carona com a Mocidade!", Mocidade, 2004
(Santana / Ricardo Simpatia)

"Sou rei, sou Salgueiro, meu reinado é brasileiro", Salgueiro, 2000
(Fernando Baster / J.C. Couto / João da Valsa / Touro / Wander Pires)

"O meu pé de laranja lima", Mocidade, 1970
(Walter Pereira / Arsênio Isaías)

"Y-Jurerê Mirim - A Encantadora Ilha das Bruxas (Um conto de Cascaes)", Grande Rio, 2011
(Edispuma / Licinho Jr. / Marcelinho Santos / Foca)

"O Rio corre pro mar". Império Serrano, 2001
(Arlindo Cruz / Maurício / Carlos Sena / Elmo Caetano)

"Yes, nós temos Braguinha", Mangueira, 1984
(Jurandir / Hélio Turco / Comprido / Arroz / Jajá)

"Recordar é Viver", Portela, 1985
(Noca da Portela / J. Rocha / Edir / Poly)

Ex. 127 - Ponto de ancoragem Dó-Si-Lá-Mi-Sol

"Rio de Janeiro", Salgueiro, 1981
(Buguinho / Henrique Rodrigues Filho / Mauro Torrão)

"1910 - Burro na Cabeça", União da Ilha, 1981 (segunda parte)
(Franco / Barbicha / Jangada / Dazinho)

"Quatro séculos de paixão", Vila Isabel, 1975
(Tião Graúna / Arroz)

Ex. 128 - Ponto de ancoragem Mi-Ré-Si-Sol-Mi-Sol

"Rapsódia folclórica", Unidos de Lucas, 1969

(Tolito / N. Russo / Pechincha)

"Lapa em três tempos", Portela, 1971

(Ary do Cavaco / Rubens)

"No reino da mãe do ouro", Mangueira, 1976

(Tolito / Rubem da Mangueira)

"A face do disfarce", Unidos da Ponte, 1993

(Adilson Xavier)

"Samba, festa de um povo", Mangueira, 1968

(Darci / Hélio Turco / Luiz / Batista / Dico)

Ex. 129 - Ponto de ancoragem Si-Lá-Sol-Fá-(Lá)-Mi-Sol

"A festa é nossa, ninguém tasca ou Ri melhor quem ri por último", Cabuçu, 1985
(J. Leão / João do Cabuçu / Celsinho / João do Cavaco / Jorginho Harmonia)

"Alô, mamãe", Imperatriz Leopoldinense, 1984
(Velha / Guga / Tuninho / Alvinho)

"G.R.E.S. Saudade", Unidos da Ponte, 1987
(Silvio da Ponte / Zoinho da Ponte)

"Folia de Reis", Lins Imperial, 1976
(Agnelo Campos / Efe Alves)

"É hoje", União da Ilha, 1982
(Didi / Mestrinho)

"De Gama a Vasco, a epopeia da Tijuca", Unidos da Tijuca, 1998 (segunda parte)
(Adalto Magalha / Serginho do Porto / Márcio Paiva / Adilson Gavião)

"Do barril ao Brasil", Tradição, 1996
(Moisés Santiago / Luizinho Professor)

Ex. 130 - Ponto de ancoragem Si-Sol-Mi-Sol

"Do cauim ao efô, com moça branca, branquinha", Salgueiro, 1977
(Geraldo Babão / Renato de Verdade)

"A seiva da vida", Mangueira, 2001
(Marcelo D'Aguilã / Bizuca / Gilson Bermiñi / Clóvis Pê)

"Prata da Noite", Estácio, 1996
(Darcy do Nascimento / Dominginhos do Estácio)

"Extra! Extra!", União da Ilha, 1987
(J. Brito / Bujão)

Ex. 131 - Ponto de ancoragem Mi-Ré-Mi-Sol

Na fórmula abaixo, entretanto, a finalização contraria a tendência da utilização do melisma (Ex. 132):

"Mangueira redescobre a Estrada Real... E deste Eldorado faz seu carnaval", Mangueira, 2004
(Cadu / Gabriel / Almyr / Guilherme)

"Mocidade apresenta: Clube Literário Machado de Assis e Guimarães Rosa, estrelas em poesia!", Mocidade, 2009
(Jefinho / Santana / Ricardo Simpatia / Marquinho Índio / Diego Rodrigues)

"Os deuses do Olimpo na Terra do Carnaval: uma festa dos esportes, da saúde e da beleza", Portela, 2007
(Diogo Nogueira / Ciraninho / Celsinho de Andrade)

"Avenida Brasil, tudo passa, quem não viu?", Mocidade, 1994 (segunda parte)
(Dico da Viola / Jorginho Ganem / Jefinho)

"Agora chegou a vez, vou cantar: mulher de Mangueira, mulher brasileira em primeiro lugar!", Mangueira, 2015
(Renan Brandão / Cadu / Alemão do Cavaco / Paulinho Bandalim / Deivid Domênico / Almyr)

"Brasil com 'Z' é pra cabra da peste, Brasil com 'S' é nação do Nordeste", Mangueira, 2002
(Lequinho / Amendoim)

"Singrando em Mares Bravios... Construindo o Futuro", Vila Isabel, 2005
(André Diniz / Serginho 20 / Prof. Newtão / Sidney Sã / Miguel BD)

"Microcosmos: o que os olhos não veem, o coração sente", Salgueiro, 2006 (segunda parte)
(Moisés Santiago / Waltinho Honorato / Fernando Magaça / Paulo Shell /
Tiãozinho do Salgueiro / Abs / Leonel / Luizinho Professor / Quinho)

"É segredo!", Unidos da Tijuca, 2010
(Julio Alves / Marcelo / Totonho)

"É de Arrepiar...", Viradouro, 2008
(Paulo César Portugal / Evaldo / Tamiro / Lima Andrade)

"A cana que aqui se planta, tudo dá... Até energia. Álcool – o combustível do futuro", Salgueiro, 2004
(Leonel / Luizinho Professor / Serginho 20 / Sidney Sã / Professor Newtão)

"O Clemente João VI no Rio: A Redescoberta do Brasil...", São Clemente, 2008
(Helinho 107 / Ricardo Góes / Naldo / Cláudio Filé / Armandinho do Cavaco / Marcelo Santa Clara)

"Singrando em Mares Bravios... Construindo o Futuro", Vila Isabel, 2005 (segunda parte)
(André Diniz / Serginho 20 / Prof. Newtão / Sidney Sã / Miguel BD)

"Microcosmos: o que os olhos não veem, o coração sente", Salgueiro, 2006 (segunda parte)
(Moisés Santiago / Waltinho Honorato / Fernando Magaça / Paulo Shell /
Tiãozinho do Salgueiro / Abs / Leonel / Luizinho Professor / Quinho)

Ex. 132 - Ponto de ancoragem Mi-Ré-Si-Ré-(Lá)-Sol

Por fim, incluo os sambas que fazem uso do cromatismo, alguns dos quais mostrados na comparação com *Macunaíma*, herói de nossa gente (Ex. 133 e 134):

"Macunaíma, herói de nossa gente", Portela, 1975
(David Corrêa / Norival Reis)

"Se todos fossem iguais a você", Mangueira, 1992 (segunda parte)
(Hélio Turco / Alvinho / Jurandir da Mangueira)

"Paraná – Esse estado leva a sério o meu Brasil", Unidos da Ponte, 1995 (segunda parte)
(Wanderley Novidade / Walter Pardal / Walney Rocha)

"Um rio de mar a mar: do Valongo à Glória de São Sebastião", Portela, 2014
(Toninho Nascimento / Luiz Carlos Máximo / Waguinho / Edson Alves / J. Amaral)

"Lenda carioca, os sonhos do Vice-Rei", Portela, 1988
(Neném / Mauro Silva / Isaac / Luizinho / Carlinhos Madureira)

"Marquês que é Marquês do sassarico é frequês", Imperatriz Leopoldinense, 1993 (segunda parte)
(Márcio André / Alvinho / Aranha / Alexandre da Imperatriz)

"Nos confins de Vila Monte", União da Ilha, 1975
(Cezão)

"Samba, marca registrada do Brasil", Mocidade, 1977
(Dico da Viola / Jurandir Pacheco)

"Ordem, progresso, amor e folia no milênio da fantasia", Porto da Pedra, 2000 (segunda parte)
(Silvão / Ricardo Goés / Ronaldo Soares / Chocolate / Fernando de Lima)

"Zumbi dos Palmares, a história do Brasil que não foi contada", Caprichosos, 2003
(J. Mazarim / André Fullgaz)

*"De Lambida em Lambida, a Tijuca dá um Click na Avenida", Unidos da Tijuca, 2007
(Ivinho do Cavaco / Totonho / Silvão / Jorge Remédio)*

A - pri - sio - nei seu co - ra - ção

"Um jeito pra ninguém botar defeito (Aguenta, coração)", Imperatriz Leopoldinense, 1986 (Niltinho Tristeza / Guga / Jurandir / Tuninho)

A - gi - tam a ban - dei - ra da paz

*"Prata da Noite", Estácio, 1986
(Darcy do Nascimento / Dominginhos do Estácio)*

No rá - dio e na te - le - vi - são

"O Tititi do Sapoti", Estácio, 1987 (segunda parte)
(Darcy do Nascimento / Djalma Branco / Dominginhos do Estácio)

A Cor - te se em - pa - pu - cou

"No universo da beleza, mestre Pitanguy", Caprichosos, 1999
(Sidney Leite / Flávio Quintino / Marcelinho da Caprichosos / Bittar / Jorge 101)

O jar - dim da ins - pi - ra - - ção

"A Beija-Flor é festa na Sapucaí", Beija-Flor, 1997 (segunda parte)
(Wilson Bombeiro / J. Santos / Arnaldo Matheus / Almir Sereno)

È a bru-xa sol-ta è o ter-ror

"Lágrimas, suor e conquistas no mundo em transformação", Vila Isabel, 1998
(David da Vila / Sérgio Freitas / Helinho / Mascote)

A - ce - sa nó seu co - ra - câo

*"Manguera é a Música do Brasil", Manguera, 2010
(Renan Brandão / Machado / Paulinho Bandolim / Rodrigo Carioca)*

Ê mú - si - ca ves - ti - da de e - mo - ção

"Breazail", Imperatriz Leopoldinense, 2004 (segunda parte)
(Jeferson / Veneza / Carlos de Olaria / Me Leva / Guga)

For - ta - le - za e fei - to - ri - a

Ex. 133 - Ponto de ancoragem Ré-Ré#-Mi

"Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor", *Salgueiro*, 1991 (segunda parte)
(Seren / Luiz Fernando / Diogo)

"O que é que a banana tem?", *Imperatriz Leopoldinense*, 1991 (segunda parte)
(Preto Jôia / Niltinho Tristeza / Tuninho / Guga / Guará da Empresa / Flavinho)

"O melhor da raça, o melhor do Carnaval", *Tradição*, 1988 (segunda parte)
(João Nogueira / Paulo César Pinheiro)

"Barra de ouro, barra de rio, barra de saia", *Imperatriz*, 1971
(Niltinho / Zé Catimba)

"Império das ilusões - Atlântida, sonho e aventura", *Império Serrano*, 1980
(Durval Nery / Joaquim Aguiar)

Ex. 134 - Ponto de ancoragem Lá-Lá♭-Sol

4.4.5 Articulação das fórmulas

Se tomarmos como exemplo alguns sambas que apresentam a fórmula "aberta" na primeira frase (A), com ponto de ancoragem composto pelas notas Mi e Sol, podemos ver que não há necessariamente uma relação causal dessa fórmula com os perfis melódico-rítmicos das frases seguintes (Ex. 135)¹⁰⁷. Isso significa que na terceira frase (C) podem ser encontrados - para ficar somente nas estruturas musicais abordadas nesse capítulo - a organização do *período*, na medida em que a terceira frase retoma a divisão rítmica da primeira frase e apresenta a mesma linha melódica transposta um grau acima (*Anita Garibaldi - Heroína das 7 magias*, Viradouro, 1999; *E onde houver trevas... Que se faça a luz*, Império Serrano, 2003; *Os donos da rua, um jeitinho brasileiro de ser*, Porto da Pedra, 2003), assim como o uso da suspensão Dó-Si (*Vamos vestir a camisinha, meu amor...*, Grande Rio, 2004; *E por falar em amor, onde anda você?*, Portela, 2009; *Imaginário - 450 janeiros de uma cidade surreal*, Portela, 2015). Já a segunda frase (B) pode apresentar o movimento melódico

¹⁰⁷ Para uma melhor comparação, foram incluídos nesse exemplo somente sambas que apresentam a fórmula harmônica característica em sua duração mais comum de 16 compassos.

descendente a partir da nota Mi (*Made in Brazil. Yes, nós temos banana*, São Clemente, 1989), além da linha cromática ascendente, formada por Dó-Dó#-Ré (*Vamos vestir a camisinha, meu amor...*, Grande Rio, 2004), ou descendente, composta pelas notas Sol-Sol $\flat$ -Fá (*Chico Mendes, o arauto da natureza*, Lins Imperial, 1991; *E onde houver trevas... Que se faça a luz*, Império Serrano, 2003). Com relação a última frase (D), é possível identificar tanto o melisma entre as notas Mi e Lá (*Anita Garibaldi - Heroína das 7 magias*, Viradouro, 1999; *João Pessoa, onde o Sol brilha mais cedo*, Vila Isabel, 1999) quanto a finalização sem melismas composta pelas notas Si-Ré-Mi-Si-Lá-Sol (*O Clemente João VI no Rio: A Redescoberta do Brasil*, São Clemente, 2008).

A

"Anita Garibaldi - Heroína das 7 magias", Viradouro, 1999
(Gilberto Gomes / R. Mocato / Gustavo / P. C. Portugal / Dadinho)

Cia - re - ou -

B

"Yamós vestir a camisinha, meu anjo...", Grande Rio, 2004
(Derê / Mingau / Marco Moreno / Djalmá Falcão)

A luz do sol -

C

"É por falar em amor, onde anda você?", Portela, 2009
(Ciraninha / Wanderley Monteiro / Diogo Nogueira / L.C. Máximo / Júnior Escalvura)

Bri - lhou, se - se - pa - rou da Lu - a

D

"Chico Mendes, o arauto da natureza", Lins Imperial, 1991
(João Banana / Seijão / Jorge Paulo / Tuca)

Bri - lha, Por - te - la

"E onde houver trevas... Que se faça a luz", Império Serrano, 2003
(Aluisio Machado / Arlindinho Cruz / Maurição / Carlos Seno / Elmo Caetano)

A - ma - zô - nia

"Imaginário - 450 janelas de uma cidade surreal", Portela, 2015
(Noca da Portela / Celso Lopes / Charles André / Vinícius Ferreira / Xandy Azevedo)

Luz, ma - gi - a -

"Os donos da rua, um leitinho brasileiro de ser", Porto da Pedra, 2003
(Jorge Remédio / Paulinho Freitas / Luiz Pessanha)

Oh... meu Ri - o -

"João Pessoa, onde o Sol brilha mais cedo", Vila Isabel, 1999
(Evanora Bocão / Serginho 20 / Tito)

Tá vou eu

"Made in Brazil. Yes, nós temos banana", São Clemente, 1989
(João Carlos Grillo / Ricardo Goes / Ronaldo Soares / Sérgio Fernandes)

Ví - a - jan - do, oi -

"O Clemente João Vi no Rio: A Redescoberta do Brasil", São Clemente, 2008
(Helinho 107 / Ricardo Góes / Naldo / Cláudio Filé / Arrandinho do Cavaco / Marcelo Santa Clara)

Já é bo - ra, oi -

No céu bri - lhou

Do gi - gan - te a dor - ma - ci - dodes - per - tar -

Do já - to que acoi - sa - an - da

Sob a luz te fa - ço en - te - do.

Sou o ti - grão Eu sou o do - no da ci - da - de

Pa - ra - i - so di - vi - nal -

Faz meu Im - pe - rio bri - liar

Um ver - da - dei - ro fes - ti - val de cor -

Fau - na tão lim - da -

Es - tre - la - gui - a

Fe - li - z - ci - da - de semi - gual

Lá vou eu

Sou o ti - grão Eu sou o do - no da ci - da - de

A - bro as por - tas das A - mé - ri - cas

Do já - to que acoi - sa - an - da

Não po - de con - ti - nu - ar

Lis - bo - a se - en - fei - tou

Ce - le - bran - do a uni - ão das re - a - le - zas

Ex. 135 – Articulação das fórmulas (quatro frases)

Podemos ver, portanto, que os compositores de samba-enredo possuem uma liberdade bastante grande no modo de articular as fórmulas melódicas no seio da fórmula harmônica característica, estabelecendo uma rede cruzada de compartilhamento de pequenas estruturas, de maneira análoga ao *princípio de recombinação* sugerido por Cowdery. E isso acontece porque os sambistas possuem um profundo conhecimento - sempre tácito - do sistema que rege a composição de um samba-enredo, o qual compreende desde as regras do sistema tonal, passando pela memória da fórmula harmônica característica, até chegar a determinadas regras de preferência para a escolha das alturas (como a sequência Mi-Sol na primeira frase ou a suspensão Dó-Si na terceira).

Ainda assim, não se deve descartar a existência de uma memória de frases musicais concretas no processo de composição dos sambistas (o verso “Lá vou eu”, acompanhado da divisão rítmica em notas longas, talvez seja o caso mais emblemático). Como bem lembra Ian Mackenzie, a própria linguagem humana não depende somente do conhecimento das regras do sistema:

Boa parte da fala e escrita em nossa linguagem nativa é possibilitada pela interiorização de um vasto número de enunciados institucionalizados, ou frases lexicais, ou expressões fixas e semi-fixas. [...] Nós somos muito menos originais na linguagem do que imaginamos (MACKENZIE, 2000: 173, tradução minha).

É importante ressaltar que a existência de um alto grau de formulismo no samba-enredo, demonstrado nos exemplos anteriores, não nos deve levar a crer que o processo de composição dos sambistas se dá somente através da manipulação deliberada e engenhosa de estruturas pré-definidas, em um processo que se convencionou chamar de *centonização*¹⁰⁸. Como se pode ver no exemplo acima, é possível encontrarmos em uma mesma obra frases largamente utilizadas, que podemos reconhecer como fórmulas, e outras de difícil classificação. É esse jogo entre estruturas compartilhadas e *sui generis* que faz com que uma obra responda tanto às demandas de pertencimento ao gênero samba-enredo quanto à individualidade buscada pelo compositor.

¹⁰⁸ Como explica Treitler (1975), a partir do seu significado em latim, que remete à ideia de “colcha de retalhos”, o termo *cento* foi inicialmente utilizado no campo da literatura para descrever o aproveitamento de material pré-existente nos poemas clássicos. Posteriormente, foi emprestado por Paolo Ferretti (1934) para classificar o fenômeno de compartilhamento de melodias nos cantos gregorianos.

4.5 Criatividade e originalidade

Como foi apontado anteriormente, o grau de oralidade em uma cultura determina não somente o modo de transmissão dos discursos de uma comunidade e suas formas de sociabilização, mas também a maneira pela qual são medidos aspectos como inovação e originalidade. Como afirma Lilliestam,

um dos pilares da estética da arte ocidental é a ideia de que uma obra de arte deve ser original e única. Criar algo com base no que alguém fez não é muito bom, e se a cópia é muito aparente ela é plágio, o que é mesmo um delito passível de punição. É nessa visão de uma obra musical como uma criação original que podemos ver um dos mais nítidos conflitos entre a prática da música folclórica e a erudita, ou, colocado de outra maneira, entre o pensamento baseado na oralidade e na escrita (LILLIESTAM, 1996: 212, tradução minha).

O conceito de criatividade mencionado por Lilliestam é uma construção relativamente recente, surgida na esteira da valorização da subjetividade do homem a partir do século XVIII. A ideia de que o trabalho criativo deve valorizar a originalidade e repudiar a imitação já estava presente no ensaio de Edward Young *Conjectures on Original Composition*, publicado em 1759:

Um *Imitador* compartilha sua coroa, se ele tem alguma, com o Objeto de sua Imitação; um *Original* desfruta de um aplauso indiviso; pode-se dizer que um Original é de natureza *vegetal*; ele surge espontaneamente da raiz vital do Gênio; ele *germina*, não é *fabricado*; *Imitações* são freqüentemente uma espécie de *Manufatura* produzida pelas tais *Mecânica*, *Arte* e *Trabalho* a partir de materiais preexistentes, não próprios delas (YOUNG, 1759: 11-12, tradução minha).

Como mostra Toynbee (2006), o critério de originalidade de uma obra foi ganhando em importância até o ponto em que, no Romantismo, a obra de arte deveria ser a expressão mais profunda dos sentimentos e da personalidade do artista. Assim, “se o compositor se expressava através da música [...] então, tal música deveria ser inviolável, não corrompida pela influência de outra” (TOYNBEE, 2006: 81, tradução minha).

Como vimos nos paradigmas, a maneira como os compositores de samba-enredo lidam com o material comum da tradição contrasta bastante com essa visão. De acordo com Rachel Valença, “no samba-enredo a novidade, o inusitado, não tem tanta importância quanto a repetição de um sintagma já consagrado pela voz do povo” (VALENÇA, 1983: 138). A

pesquisadora ressalta que o “lugar-comum” no samba-enredo deve ser entendido no contexto de uma prática em que a originalidade não é o fator principal para a determinação do valor artístico de uma obra:

Evidencia-se um comportamento [...] que não opõe criatividade à banalidade, o que contraria, por exemplo, o enfoque modernista de que só o novo tem valor, de que se devem procurar sempre novas maneiras de dizer as coisas. Para o compositor de samba-enredo, o banal, o trivial, o que já foi dito, ganha ares de verdade poética (VALENÇA, 1983: 142).

Assim, o uso dos mesmos materiais poéticos - e principalmente melódicos, como foi provado - por diferentes compositores não deve ser enxergado como um atestado de falta de criatividade, mas como um dos elementos-chave do código compartilhado pelos compositores de samba-enredo.

A afirmação de Valença está de acordo com o pensamento de autores como Philip Johnson-Laird e Leonard Meyer quando discutem o próprio conceito de criatividade. Para o primeiro, ao contrário do que prega o senso comum, de que novas obras precisam ser reconhecidamente únicas e novas, “o produto de um processo criativo deve ser novo *para o criador*” (JOHNSON-LAIRD, 1988: 204, tradução minha). Da mesma forma, Meyer acredita que é um erro associar criatividade à transgressão de limites:

A concepção de criatividade postulada por esse ponto de vista me parece ser parcial e distorcida. Quando aplicada às artes, é enganadora e equivocada de maneira significativa; [...] por que um considerável número de artistas, assim como críticos e historiadores, passou a acreditar que o ato criativo e, por conseguinte, a originalidade artística, necessariamente envolvia a invenção e uso de novos recursos sintáticos. Como resultado, a promulgação de novos princípios se tornou um objetivo da arte, até que ultimamente os artistas não se preocupam em apresentar trabalhos, mas simplesmente em apresentar os princípios conceituais (MEYER, 1980: 177; 201, nota de rodapé, tradução minha).

Assim, o fato de o samba-enredo possuir aspectos estilísticos bem delimitados pela tradição não é de maneira alguma um impedimento para a liberdade criativa: o compositor tem o poder de fazer uma infinidade de escolhas durante o processo de criação, ainda que o conjunto de escolhas seja “limitado pelo critério mental que determina o gênero e o estilo individual (JOHNSON-LAIRD, 1988: 207, tradução minha). Ou seja, os princípios gerais de um estilo “limitam, mas não determinam as escolhas feitas pelos compositores” (MEYER, 1980: 180, tradução minha).

O fato é que, no samba-enredo, a fronteira entre o empréstimo de material de forma inconsciente ou deliberada é bastante tênue. A história do processo de composição de *Um jeito pra ninguém botar defeito*, samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense de 1986, é reveladora disso:

Eu chego sempre com uma melodia mais ou menos, um troço qualquer, uma melodiazinha para dar início. Aí a rapaziada tomando cerveja em casa, me perguntaram:

- Niltinho, você tem alguma melodia aí, alguma coisa?

- Tenho um pedacinho aqui... Escuta só: “Despontou e faz ouvir ao longe o seu cantar...” [canta sobre a melodia de *Vai passar*, de Chico Buarque e Francis Hime]. [...]

Aí a rapaziada falou:

- Vem cá, essa música é do Chico Buarque, caramba! Peraê!

- Chico Buarque não, meu irmão! Que Chico Buarque o quê, rapaz?

- Então canta outra vez!

- “Despontou e faz ouvir ao longe o seu cantar...” [canta novamente sobre a melodia de *Vai passar*].

Aí o Guga, o Tuninho Professor e o Jurandir:

- Pô, mas isso é a música do Chico!

- Então canta você a música do Chico, aí.

- “Vai passar nessa avenida um samba popular...”

- É rapaz, tá igual mesmo! Eu estou brincando com vocês, não é assim.

Aí eu cantei:

- “Despontou e faz ouvir ao longe o seu cantar...” [canta a melodia definitiva do samba-enredo] (TRISTEZA, 2009).

O curioso é que os sambistas que, em tom de brincadeira, acusaram Niltinho Tristeza de plágio talvez não tenham se dado conta de que, na verdade, Chico Buarque e Francis Hime é quem haviam lançado mão de uma das fórmulas melódicas características do samba-enredo para que a estilização do gênero em *Vai passar* pudesse ser feita de maneira convincente¹⁰⁹ (Ex. 136):

¹⁰⁹ Além disso, a progressão harmônica de *Vai passar* é justamente uma reharmonização da fórmula harmônica característica.

"Um jeito pra ninguém botar defeito (Aguenta, coração)", Imperatriz Leopoldinense, 1986 (Niltinho Tristeza, Guga, Jurandir e Tuninho)

Musical notation for the second system of 'Desponsato'. It features a treble clef and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords C, G7, C, C/E, Eb°, and Dm are indicated above the staff. The lyrics 'Des - pon - tou, ô ô ô' and 'E faz - ou - vir - ao lon - ge seu can - tar -' are written below the staff.

"Vai passar" (Chico Buarque / Francis Hime)

D7 G7 C B7 Em Ebm Dm

Vai pas - sar - nes - sa a - ve - ni da um sam ba po - pu - lar -

Ex. 136 - Comparação entre *Um jeito pra ninguém botar defeito* (Imperatriz, 1986) e *Vai passar*

Além disso, passou despercebido pelos compositores o fato que *Um jeito pra ninguém botar defeito* faz uso de um material melódico - para comparar somente o início de estrofes - já ouvido em sambas-enredo apresentados anteriormente (Ex. 137):

"Um jeito pra ninguém botar defeito (Aguenta, coração)", Imperatriz Leopoldinense, 1986 (Niltinho Tristeza, Guga, Jurandir e Tuninho)

Um gri - to e - ma - na - do po - vo

*"Ai, que saudade que eu tenho", Vila Isabel, 1977
(Dida / Gemeu / Rodolpho)*

Ai, que sau - da - de que eu te - nho

*"As mil e uma noites cariocas", Mangueira, 1982
(Heraldo Faria / Tolito / Flavinho Machado)*

Céu sal - pi - ca - do de es - tre - las

Ex. 137 - Aproveitamento de material em *Um jeito pra ninguém botar defeito* (Imperatriz, 1986)

Esse material, como se pode esperar, seria ainda aproveitado por outros compositores em um carnaval posterior (Ex. 138):

"Um Carnaval dos Carnavais - A folia no mundo", Porto da Pedra, 1996 (terceira parte)
(Billy Boy / César Reis / Élio Sabino)

Pe - los ca - nais de Ve - ne - za

Ex. 138 - Aproveitamento de material em *Um Carnaval dos Carnavais - A folia no mundo*
(Porto da Pedra, 1996)

Outra história que envolve Niltinho Tristeza, dessa vez contada por Tuninho Professor, diz respeito à composição de um samba de terreiro que daria origem a *Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós*, samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense de 1989:

Nós tínhamos um samba de quadra que estávamos fazendo para a ala de tamborins da Imperatriz, que era considerada uma das melhores de todos os tempos. E o samba de quadra era exatamente [cantarola] “Surgem os tamborins...”. Mas não fizemos, não terminamos. E quando nós estávamos fazendo esse samba, eu estava na casa do Niltinho [Tristeza], com o violão e tal, e daqui a pouco ele começou a compor e eu falei:

- Pô, Niltinho, a gente precisa mudar essa melodia, aí.
- Como mudar essa melodia? Essa melodia é linda!
- A melodia é linda. Eu não sei dizer se é plágio, mas ela lembra uma música de um compositor francês chamado [Salvatore] Adamo.
- Que isso, Tuninho?
- [Cantarola a melodia]
- Pô, tu tá maluco, Tuninho?
- Tu é danado, tu é pesquisador, safado - brincando com ele.
- Mas eu mudei um pouquinho [risos].

Você vê a magia do compositor. De pesquisar, mas de repente ter a essência de dizer “não, plágio eu não vou fazer nunca”. [...] Isso é bonito, isso é composição, isso é essência, é o fazer realmente. São essas coisas que me fascinaram durante a minha vida toda, desde pequeno (TUNINHO PROFESSOR, 2015).

De fato, o samba da Imperatriz e a canção de Adamo (*C'est ma vie*) se assemelham no trecho destacado (Ex. 139):

"Liberdade, liberdade! Abra as asas sobre nós", Imperatriz Leopoldinense, 1989
(Niltinho Tristeza / Preto Jôia / Vicentinho / Jurandir)

The image shows two musical staves in 2/4 time. The top staff is for the samba 'Liberdade, liberdade! Abra as asas sobre nós' and the bottom staff is for the song 'C'est ma vie'. Both staves have four measures highlighted in yellow. The chords C, Em, Gm, and A7 are written above the corresponding measures in both staves. The lyrics are written below the notes.

Sur - gem os tam bo rins, veme - mo ção A ba - te - ri - a vem

"C'est ma vie" (Salvatore Adamo)

C'est ma vie C'est ma vie Je n'y peux rien, c'est elle qui m'a choi - si

Ex. 139 - Comparação entre *Liberdade, liberdade! Abra as asas sobre nós!* (Imperatriz, 1989) e *C'est ma vie*

A força da tradição se dá de maneira tão grande no samba-enredo que por vezes os compositores sentem dificuldade de encontrar uma solução melódica nova:

Não é fácil [encontrar a originalidade no samba]. Já aconteceu comigo e provavelmente com qualquer um que você entrevistar que participou de um processo coletivo de composição de samba-enredo: você tem uma ideia que acha do cacete e aí tu vai lá, encontra os parceiros, canta todo animado, e aí o cara fala: “Pô, União da Ilha, ano tal” [risos]. Tu sai de casa se achando o inventor da roda, chega lá e não dá três minutos o sujeito diz:

- Mas isso não é isso aqui? [cantarola uma melodia]

- Ih, é mesmo...

E aí tem que fazer tudo de novo. Você tem que ter outra ideia, fugir disso aí. Mas é meio normal [acontecer isso] porque você está dentro de um padrão (BOTELHO, 2015).

É evidente que o compositor de samba-enredo também quer ser visto como um “artista original”. Isso fica evidente nos valiosos depoimentos de Waldir 59 e Aluísio Machado:

Eu criei uma palavra que não existia no dicionário. Na Guerra do Paraguai o couro tava comendo [imita o som de tiros]. E os caras estavam fugindo de costas. No samba, eu boleí “refulgência”. Aí vira o Candeia:

- Porra, Waldir, que porra é essa de refulgência?

- Ora, o couro tá comendo, você andando de costas, tá dando ré, né? Tá fugindo: “Com refulgência / Nos legou os ideais da inconfidência”.

- Puta que o pariu! [risos] [...].

Aí agora isso existe no dicionário, mas fui eu que criei essa palavra (WALDIR 59, 2009).

[Quando eu cantava] “Vai pombo correio / De permeio na imensidão” [*Quem não se comunica se trumbica*, samba do Império Serrano de 1987] diziam “O que é isso, permeio?”. “Vai lá no dicionário!”. Eu gosto de colocar um negócio assim meio quente. [...] Eu fiz o “prevaricou”: “Você prevaricou, me enganou...”¹¹⁰. Marquinhos PQD achou que não podia usar: “prevaricar é outra coisa!”. Eu digo: “cara, o poeta, o escritor, o compositor tem a licenciatura [sic] de criar e recriar. Eu boto [a palavra] e é a pessoa que tem que alcançar o que eu estou falando. Existe uma palavra que eu fiz para a Clara Nunes [no samba que leva o nome da cantora, em parceria com Ovídio Bessa]: “o sol se escondeu / o céu se ennuveceu”. “Ennuveceu” é meu! Não existia e agora existe¹¹¹ (MACHADO, 2009)

Hélio Turco chega, inclusive, a reclamar que um de seus sambas foi plagiado:

¹¹⁰ Aluísio me informou que esse samba permanece inédito e sem título.

¹¹¹ Esse fenômeno da preponderância do significante sobre o significado já tinha sido observado por Rachel Valença: “a palavra bonita, sonora e imponente tem para ele [o compositor] mais valor do que outra que se encaixe melhor no contexto semântico, mas que não ofereça os mesmos recursos de rima e de simples sonoridade. [...] Para compreender e apreciar a poesia desses versos é preciso despir-se de todo preconceito e encarar a beleza de purpurina das palavras harmoniosamente justapostas com o intuito de brilhar” (VALENÇA, 1983: 137-8).

Roubaram o meu samba de 68. Trinta e seis notas musicais, dezesseis compassos e meio e eu não quis meter bronca, senão eu jogava a minha escola para o segundo grupo. Não quis dinheiro, esse dinheiro sem-vergonha de samba de enredo (TURCO, 2009).

De qualquer forma, os compositores, de um modo geral, têm uma postura bastante flexível com relação a possíveis coincidências que possam ocorrer:

Então acontece: “Olha só, eu entre aqui e caio igual ao outro samba ali, se eu cantar um pedaço desse eu entro no pedaço do outro”. Isso acontece de verdade. [...] Às vezes por coincidência mesmo, como em melodias intuitivas que podem ser pensadas por mim, aqui no Rio de Janeiro, e o mesmo por você em São Paulo. Se o caminho melódico for parecido, a tonalidade, aquela coisa toda, pode haver coincidências (NICOLAU, 2015).

Quando você vai fazer um chorinho [cantarola uma melodia de choro], você já está com um modelo em você. Eu não sei fazer rock, por exemplo. Porque eu não tenho esse modelo na minha cabeça. Quando eu vou fazer um samba-enredo, eu vou com a intenção de fazer um samba-enredo. Nós temos referências do que é um samba-enredo, do que é um samba de quadra, então inconscientemente essas referências vêm (NASCIMENTO, 2014).

Isso não exclui, entretanto, a possibilidade de que o compositor conheça as estruturas características do samba-enredo e as use de modo deliberado:

Como todo gênero musical, existem características que são daquele ritmo para que dê certo. É aquela coisa: “nada se cria, tudo se copia”. Existem padrões que dão certo que você tem que ter como parâmetro. Não precisa fazer igual, mas tem que ter como parâmetro para não sair muito do esquema do que é o samba-enredo, não descaracterizar muito o gênero. Por exemplo, a cabeça do samba geralmente tem que ser algo aberto: “Lá vou eu”, para que o povo comece a cantar com aquela vontade. “Naveguei”. “Clareou”. Sempre uma coisa mais aberta. Tem aquela questão do refrão do meio ser muito pergunta e resposta¹¹². Então existem algumas coisas que dão muito certo, que são coringas, que o compositor de samba-enredo lança mão. Na hora que ele está em dúvida entre uma coisa e outra: “Ah, vamos no certo”. Ou: “Temos um samba tão diferente nas partes, vamos fazer no refrão o feijão com arroz”. Então, isso existe mesmo, mas acho que é próprio do gênero, assim como outros gêneros também têm suas características, seus vícios (NICOLAU, 2015).

O modelo de vivência e aprendizado nas escolas de samba descrito no capítulo 3 pode estar na raiz do formulismo e de uma visão de criação musical que difere em muito do modelo

¹¹² Esses são os refrões que eu denominei como *responsoriais*, dos quais tratarei no próximo capítulo.

de consciência baseado na escrita, no qual a originalidade é sempre buscada (AZEVEDO, 2013: 88). No entanto, como lembra Frederick Moehn,

no caso do samba-enredo, ligações contextuais com um modo participativo e comunitário de fazer música são, de fato, presentes e altamente significativas, mas elas são continuamente desafiadas e redefinidas através da interação com forças comerciais e mercadológicas (MOEHN, 2004: 50-51).

Isso significa que para compreender de uma maneira mais ampla o fenômeno do formulismo no samba-enredo, é necessário levar em conta outro conjunto de fatores, os quais serão descritos no próximo capítulo, que se não chegam a eliminar de todo o modo de pensamento baseado na oralidade existente nas escolas de samba, introduzem novas forças que irão afetar sensivelmente o modo de vivência dos sambistas e, conseqüentemente, o processo de composição de suas obras.

5 - “DE LÁ PRA CÁ TUDO SE TRANSFORMOU”¹¹³: NOVOS TEMPOS

5.1 Martinho da Vila

Ao contrário do que a historiografia das práticas musicais geralmente faz parecer, nem sempre as mudanças em um estilo apontam em direção a uma maior complexidade. Como lembra Bruno Nettl,

certamente algumas sociedades têm seguido nessa direção, se não constantemente, de maneira geral. [...] Mas pode haver um núcleo de dados suficiente que nos permita acreditar que embora a crescente complexidade seja uma das muitas coisas que frequentemente ocorrem, nós não podemos aceitar esse processo como uma lei imutável do comportamento musical humano (NETTL, 2005: 287-288, tradução minha).

No final da década de 1960 se dá, no samba-enredo, um exemplo da possibilidade de mudança estilística através da simplificação.

Heróis da Liberdade, de 1969, foi o último samba de Silas de Oliveira escolhido para ser cantado em desfile pelo Império Serrano. Ao mesmo tempo em que o compositor atingia o completo domínio na feitura do samba-lençol, um novo modelo de samba vinha sendo proposto por Martinho da Vila na Unidos de Vila Isabel. Iniciada dois anos antes, a trilogia formada por *Carnaval de Ilusões* (1967), *Quatro séculos de modas e costumes* (1968) e *Yayá do Cais Dourado* (1969) seria responsável pela renovação do gênero e influenciaria fortemente a produção da década seguinte. Martinho explica a sua abordagem do samba-enredo:

O samba-enredo antes era didático, só servia para cantar com a escola. Havia muitos compassos vazios, sem letras. Dei uma dinâmica, tapei os buraquinhos, tirei a didática. O pessoal das escolas pensou que era fazer um samba curto, quando era fazer um samba dinâmico (SOUZA, 1982: 1).

O compositor ressalta ainda que a mudança não se limitou ao plano musical:

No vocabulário eu coloquei umas palavras mais populares, que não se colocava. As composições procuravam colocar palavras deslumbrantes, “varonil”, “exuberante”, sabe? Eu coloquei inclusive algumas gírias populares: “Desfila a Vila novamente incrementada”. “A Vila desce

¹¹³ Verso de *Vovó e o rei da Saturnália na Corte Egípciana* (Savinho da Beija-Flor e Luciano da Beija-Flor), samba-enredo de 1977 da Beija-Flor de Nilópolis.

colorida”. Não se usava esse termo e sim “Nossa escola se apresenta maravilhosa” (MARTINHO DA VILA, 2014).

É importante ressaltar que o início da trajetória de Martinho como sambista, na pequena escola Aprendizes da Boca do Mato, não diferiu muito da maioria dos compositores de samba-enredo:

Eu comecei fazendo uns sambinhas não para enredo, mas para quadra. Você deve conhecer a expressão samba de terreiro. Era um samba que se fazia para se cantar no terreiro, na quadra, antes de começar a disputa de samba-enredo. Era feito para animar os ensaios. Eu fazia uns sambas desses. Depois eu soube, por volta de 1956, que o enredo da Boca do Mato ia ser sobre Carlos Gomes. Eu tinha visto uma matéria sobre Carlos Gomes em uma revista que eu já não me lembro mais qual foi. Fiquei lendo a história do Carlos Gomes, achei interessante e fiz o samba. E esse foi o primeiro samba que eu fiz para enredo (MARTINHO DA VILA, 2014).

Carnaval de Ilusões, seu primeiro samba para a Vila Isabel, não chega a apresentar uma ruptura radical com o formato do samba-lençol. Sua duração é longa (mais de 150 compassos) e um de seus refrões chega mesmo a apresentar o lirismo característico dos lençóis (Ex. 140):

"Carnaval de ilusões", Vila Isabel, 1967
(Martinho da Vila / Gemeu)

Ter - ra da ri - que - za
e do ful - gor De tan - ta be - le -
za e do es - plen - dor

Ex. 140 - Refrão de *Carnaval de Ilusões* (Vila Isabel, 1967)

No entanto, a novidade desse samba estava em seu refrão final, baseado em uma conhecida cantiga popular (Ex. 141):

"Carnaval de Ilusões", Unidos de Vila Isabel, 1967

(Martinho da Vila / Gemeu)

Ci - ran - da ci - ran - di - nha Va - mos to - dos ci - ran - dar Va - mos
dar a me - ia vol - ta Vol - ta e me - ia va - mos dar Ci -
ran - da ci - ran - di - me - ia va - mos dar

Ex. 141 - Refrão de *Carnaval de Ilusões* (Vila Isabel, 1967)

O “dinamismo” objetivado por Martinho da Vila é mais claramente percebido em *Quatro séculos de modas e costumes* (Ex. 142). Suas três estrofes são de tamanho consideravelmente menor do que as encontradas nos *lençóis* e já se pode observar nos refrões, em especial no segundo, uma maior movimentação rítmica decorrente do uso do que Middleton chama de *repetição musemática*, a repetição de pequenas unidades (MIDDLETON, 1983: 238).

"Quatro séculos de modas e costumes", Vila Isabel, 1968

(Martinho da Vila)

Lá vem o ne - gro Ve - jam as mu - ca - mas Tam - bém
vêm com o bran - co E - le - gan - tes da - mas Lá vem o ne - - mas

Ex. 142 - Refrão de *Quatro séculos de modas e costumes* (Vila Isabel, 1968)

A intensificação de todos esses procedimentos pode ser vista em *Yayá do Cais Dourado* (Ex. 143), no qual a influência do partido-alto se faz nitidamente presente, ou melhor, é a própria matéria-prima para a construção melódica e formal. O próprio Martinho fala sobre essa influência:

Eu fui criado ouvindo partido-alto. Eu gostava muito desse ritmo. Então eu colocava a cadência do partido-alto no samba-enredo. Nos sambas anteriores eu coloquei um pouquinho, não é muito perceptível. Em alguns do Boca do Mato tem um pouco, no *Carnaval de Ilusões* tem um bocado, já em 1968, no *Quatro séculos*, eu coloquei a cadência do partido-alto mesmo. E no ano seguinte repeti no *Yayá do Cais Dourado*, que no duro mesmo é um partido alto. É um samba-enredo que você pode tocar como partido-alto tranquilamente. E ficou muito legal, as pessoas gostaram muito. Foi uma mudança que houve no samba-enredo (MARTINHO DA VILA, 2014).

Yayá do cais dourado, Vila Isabel, 1969
(Martinho da Vila / Rodolpho)

G7 C Am Dm
 No cais__ dou - ra - do da ve - lha__ Ba - hi - a On - de es
 Jun - tos__ na fei - ra ou na ro - ma - ri - a No ba-

5 G7 C
 ta - va o ca - po - ei - ra A Ya - yá tam - bém se vi - a
 nho de ca - cho - ei - ra E tam - bém na pes - ca - ri - a

9 C Dm G7 C
 Dan - ça - vam jun - tos em to - do fan - dan - go e fes - ti - nha

13 Dm G7 C
 E no__ rei - sa - do con - tra - mes - tre e pas - to - ri - nha

17 C Dm G7 C
 Can - ta - vam lá - iá lá lá - iá lá__ lá - iá__

21 Dm G7 C
 Nas fes - tas do Al - to do Gan - to - is__

25 Dm G⁷ C
 Mas lou - ca - men - te A Ya - yá do cais__ dou - ra - do Tro - cou

29 Am Dm G⁷ C
 seu a - mor__ ar - den - te Por um mo - ço re - quin - ta - do

33 Dm G⁷ C
 E foi - se em - bo - ra Pas - se - ar em bar - co à ve - la Des - fi -

37 Am Dm G⁷ C
 lan - do em car - ru - a - gem já__ não e - ra mais a - que - la

41 C Dm G⁷ C
 E o ca - po - ei - ra que e - ra va - len - te__ cho - rou__

45 Dm G⁷ C
 A - té__ que um di - a a mu - la - ta Lá no__ cais a - pa - re - ceu

49 Am Dm G⁷ C
 Ao ver__ o seu__ ca - po - ei - ra Pra e - le lo - go cor - reu

53 C Dm G⁷ C
 Pe - diu__ gua - ri - ta mas o ca - po - ei - ra__ não deu__

57 De - ses - pe - ra - da sa - iu no mun - do a va - gar

61 E o ca - po - ei - ra fi - cou com seu po - vo a can - tar Lá lá - iá lá lá - iá Lá - iá

66 lá lá - iá lá lá - iá lá lá - iá Lá - iá

70 lá lá - iá lá lá - iá lá lá - iá Lá - iá No cais dou - ra...

Ex. 143 - *Yayá do cais dourado* (Vila Isabel, 1969)

De acordo com Nei Lopes, o partido-alto é composto de uma “parte coral [com versos fixos] e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional” (LOPES, 1992). Em *Yayá do Cais Dourado*, Martinho aproveita a ideia de *repetição* da parte coral do partido-alto e procura adaptá-la ao samba-enredo, rompendo com um dos alicerces do samba-lençol, o *fluxo contínuo*.

Os primeiros compassos são flagrantemente da importância da repetição: a linha melódica dos três primeiros versos (“No cais dourado da velha Bahia / Onde estava o capoeira / A Yayá também se via”) é fielmente reproduzida nos três versos seguintes (“Juntos na feira ou na romaria / No banho de cachoeira / E também na pescaria”), procedimento que, se levado em conta apenas o aspecto melódico, poderia caracterizar esse trecho como um refrão (Ex. 144).

Yayá do cais dourado, Vila Isabel, 1969
(Martinho da Vila / Rodolpho)

G⁷ C Am Dm
 No cais__ dou - ra - do da ve - lha__ Ba - hi - a On - de es
 Jun - tos__ na fei - ra ou na ro - ma - ri - a No ba-
 5 G⁷ C
 ta - va o ca - po - ei - ra A Ya - yá tam - bém se vi - a
 nho de ca - cho - ei - ra E tam - bém na pes - ca - ri - a

Ex. 144 - Primeiros compassos de *Yayá do cais dourado* (Vila Isabel, 1969)

Além disso, Martinho elege um perfil melódico que será reiterado muitas vezes durante a obra. No entanto, de modo diferente do partido-alto tradicional, no samba-enredo eles são modificados a cada aparição para darem conta da história apresentada pela escola (Ex. 145):

9
 Dan - ça - vam jun - tos em to - do fan - dan - go e fes - ti - nha
 21
 Nas fes - tas do Al - to do Gan - to - is__
 41
 E o ca - po - ei - ra que e - ra va - len - te__ cho - rou__
 53
 Pe - diu__ gua - ri - ta mas o ca - po - ei - ra__ não deu__
 70
 Lá - iá__ lá lá - iá lá lá - iá lá__ lá - iá__

Ex. 145 - Repetição em *Yayá do cais dourado* (Vila Isabel, 1969)

Outro elemento cuja repetição se dá de forma não contígua é o seguinte (Ex. 146):

Ex. 146 - Repetição em *Yayá do cais dourado* (Vila Isabel, 1969)

A repetição atinge inclusive o plano harmônico, visto que a progressão de acordes é a mesma em praticamente todo o samba.

O fato de as pessoas presentes ao desfile terem, segundo Martinho, “gostado muito” da obra pode ter a ver, além da qualidade da composição, com os próprios efeitos que a repetição é capaz de causar:

A repetição exerce muitas funções na composição: ela estabelece um senso de familiaridade no seio de uma peça específica que faz com que a audiência a acompanhe e simpatize com ela; fornece pontos em uma composição que ajudam a memória; e em muitos casos ajuda a estabelecer a [...] fruição do prazer na contemplação e no envolvimento simultâneos com a obra de arte (ABRAHAMS; FOSS, 1968: 65, tradução minha).

As inovações feitas por Martinho, fruto de uma necessidade de tornar o samba-enredo mais acessível, não tardaram a encontrar eco nas outras escolas. No carnaval de 1969, *Yayá do Cais Dourado* já não era o único samba que se distanciava dos aspectos estilísticos do samba-lençol. A utilização de figuras rítmicas de curta duração já podia ser sentida nos refrões dos sambas da Unidos de Lucas e do Salgueiro (Ex. 147 e 148):

"Rapsódia folclórica", Unidos de Lucas, 1969

(Tolito / N. Russo / Pechincha)

Ex. 147 - Refrão de *Rapsódia folclórica* (Unidos de Lucas, 1969)

"Bahia de todos os deuses", Salgueiro, 1969
(Bala / Mamuel Rosa)

Ex. 148 - Refrão de *Bahia de todos os deuses* (Salgueiro, 1969)

No carnaval do ano seguinte (1970), como bem apontou Tinhorão, seis das grandes escolas de samba do Rio [de um total de dez que desfilaram no 1º grupo] transformavam motivos tradicionais em atração de seus sambas” (TINHORÃO, s/d: 181), incluindo, é claro, a Vila Isabel de Martinho da Vila. As estruturas repetitivas, características das cantigas tradicionais, podem ser identificadas na maioria deles (Ex. 149 a 154):

"Praça Onze, carioca da gema", Salgueiro, 1970
(Duduca / Romildo Souza Bastos)

Ex. 149 - Refrão de *Praça Onze, carioca da gema* (Salgueiro, 1970)

"Lendas e mistérios da Amazônia", Portela, 1970
(Catoni / Jabolô / Valtênir)

Ex. 150 - Refrão de *Lendas e mistérios da Amazônia* (Portela, 1970)

"Terra de Caruaru", São Carlos, 1970
(Sidney da Conceição / Geninho)

Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is simple and rhythmic. The lyrics are written below the notes.

Oi, ma - ra - ca - tu, ma - ra - ca - tu can - ta - rei____
Oi, ma - ra - ca - tu, ma - ra - ca - tu gin - ga - rei____

Ex. 151 - Refrão de *Terra de Caruaru* (São Carlos, 1970)

"Meu pé de laranja lima", Mocidade Independente, 1970
(Walter Pereira / Arsênio Isaías)

Three staves of music in 2/4 time, key of C major. The melody is more complex, featuring eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes.

Ah eu en - trei____ na ro - da Eu en - trei____ na ro - da dan - ça Eu en -
trei na con - tra - dan - ça Eu não sei____ dan - çar____ Ah eu en - trei____
na ro - ça Eu não sei____ dan - çar____

Ex. 152 - Refrão de *Meu pé de laranja lima* (Mocidade Independente, 1970)

"Oropa, França e Bahia", Imperatriz Leopoldinense, 1970
(Mathias de Freitas / Carlinhos Sideral)

Three staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody is more complex, featuring eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes.

O rei man - dou me_ cha - mar____ Pra ca - sar com su - a fi -
- a O do - te que e - le me da - va O - ro -
- pa, Fran - ça e Ba - hi - a o rei man - dou me_ cha - mar____ hi - a

Ex. 153 - Refrão de *Oropa, França e Bahia* (Imperatriz Leopoldinense, 1970)

"Glórias Gaúchas", Vila Isabel, 1970
(Martinho da Vila / Rodolpho / Graína)

Vou - me em - bo - ra vou me em - bo - ra, pren - da mi - nha Te - nho mui - to
que - fa - zer Vou par - tir pa - ra bem lon -
- ge pren - da mi - nha Pro - cam - po do bem - que - rer

Ex. 154 - Refrão de *Glórias gaúchas* (Vila Isabel, 1970)

As consequências dessas inovações não se limitavam a uma mudança estética visando o próprio desfile; em um curto espaço de tempo o gênero se tornava cada vez mais apto para ingressar na indústria do consumo que há algum tempo assediava determinados aspectos do carnaval carioca¹¹⁴.

5.2 O novo samba-enredo

Em 1968, foram lançados dois LPs que reuniam os sambas-enredo apresentados naquele carnaval: *As dez grandes escolas cantam para a posteridade seus sambas-enredo de 1968*, produzido pelo Museu da Imagem e do Som (MIS); e *Festival de Samba – Gravado ao Vivo*, pela gravadora Discnews. Enquanto o primeiro tinha um propósito documental, o segundo daria início à prática de gravação e lançamento de discos anuais de samba-enredo que perdura até hoje¹¹⁵.

Entre a década de 1930 e o lançamento do primeiro disco oficial das escolas, poucos sambas-enredo foram gravados por intérpretes profissionais. O depoimento de Djalma Sabiá mostra que havia um descompasso entre a estética do samba-lençol e o mundo do disco:

¹¹⁴ Como, por exemplo, o início da cobrança de ingressos para assistir ao desfile, em 1962 (CABRAL, 1996: 185).

¹¹⁵ Em 1970, a Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara (AESEG), em parceria com a gravadora Caravelle, se encarregaria da produção dos discos oficiais de samba-enredo, o que não impediu a produção, até o ano de 1971, da série *Festival de Samba*, pela gravadora Relevo. De acordo com Carla Maria de Oliveira Vizeu, somente em 1972 a AESEG estabeleceu um contrato com a Top Tape, pelo qual “o samba escolhido pela escola só poderia ser gravado no disco da Associação” (VIZEU, 2004: 71).

Samba de escola de samba não era muito chegado para o negócio de gravar comercialmente. Mas começou a despertar as gravadoras. E o Caxiné era muito chegado ao meio do rádio, ele e o Aníbal. E eles concorreram nesse ano [1956] contra mim. Aí ele [Aníbal] falou assim: “oh, Caxiné, não adianta não, o samba do moleque é bom pra danar. Esse samba é tão bom que eu vou mostrar ele pra Emilinha [Borba]”. E eles que mostraram o samba para a Emilinha. Ela também adorou o samba, mas falou: “Não vou cantar por inteiro, somente o estribilho e uma parte”. Ela gravou e fez um sucesso (SABÍÁ, 2009).

A gravação e o lançamento dos discos de sambas-enredo alguns meses antes do carnaval trouxe mudanças importantes na maneira com que a música das escolas de samba era recebida no desfile. De acordo com Ana Maria Rodrigues,

até o início da transformação do samba-enredo em “samba-comercial”, na década de 70, os compositores não se haviam ainda preocupado com o fato de o público assistente cantar ou não o samba da escola, uma vez que o samba era feito ludicamente, para diversão dos integrantes do desfile. Para um bom desempenho na avenida, o que era uma questão de honra, o samba se ocupava em contar mais detalhadamente o enredo. Isso, aliado à preocupação em situar o tema nos feitos históricos, tornava os sambas difíceis de serem apreendidos em pouco tempo. Como ainda não havia grande divulgação, somente os assistentes que tivessem tido um contato anterior com a música cantavam junto (RODRIGUES, 1984: 65).

A dificuldade de apreensão dos sambas antigos é confirmada por David Corrêa, um dos compositores de samba-enredo mais bem-sucedidos nas décadas de 1970 e 1980:

Nos sambas de antigamente, a harmonia¹¹⁶ obrigava o povo a cantar. E às vezes o povo não queria cantar, não era espontâneo. Eles cantavam porque tinham que receber a roupa para sair no desfile (CORRÊA, 2013).

Portanto, com a gravação, pela primeira vez o público que não frequentava os ensaios das escolas podia chegar ao desfile sabendo cantar todos os sambas. Além disso, o samba-enredo despertava cada vez mais o interesse das rádios:

Os sambas-enredo de maior sucesso passaram a ser os de mais fácil memorização. O grande público, submetido ao constante assédio das emissoras de rádio, tornava-se juiz da excelência dos sambas já divulgados antes do carnaval. Consagrava-se um processo circular, pelo qual o melhor

¹¹⁶ Grupo de indivíduos responsável, entre outras coisas, por organizar a evolução da escola no desfile, animar os componentes e garantir o entrosamento do canto com a bateria

samba-enredo era na verdade o mais divulgado, e vice-versa (AUGRAS, 1998: 85).

O samba-enredo, portanto, inseria-se plenamente na indústria cultural. No que diz respeito ao registro fonográfico, por exemplo, as vendagens dos discos de samba-enredo subiram progressivamente até chegar a atingir 1 milhão de cópias em 1986 (CAVALCANTI, 1995: 85). Ainda que a sua expressividade como música de carnaval tenha diminuído ao longo dos últimos vinte anos, os dados da Pró-Música Brasil Produtores Fonográficos Associados (antiga Associação Brasileira de Produtores de Discos - ABPD) indicam que o disco *Sambas de enredo 2017* ocupou o 1º lugar na relação dos discos mais vendidos de 2016 (PRÓ-MÚSICA BRASIL, 2016)¹¹⁷, o que somado aos chamados direitos de execução em rádio e TV e aos chamados direitos de arena¹¹⁸, representa ganhos financeiros consideráveis para os compositores. Portanto, é possível que muitas das repetições harmônicas, melódicas e formais do samba-enredo tenham se originado da busca por fórmulas prontas para atingir o sucesso comercial em um processo que o filósofo alemão Theodor Adorno chama de *padronização*:

Os padrões musicais da música popular foram originalmente desenvolvidos num processo competitivo. Quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito. Os *hits* de maior sucesso, tipos e “proporções” entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards* (ADORNO, 1986: 121).

Esse processo de padronização tem como corolário o que ele chama de *pseudoindivualização*, variações somente nos aspectos superficiais das obras que as dotaria de uma aura de originalidade sem que mudanças em seus aspectos estruturais fossem de fato realizadas. Assim, em uma lógica de consumo massificado, seriam supridas, ao mesmo

¹¹⁷ Esse mesmo relatório da Pró-Música indica que o formato digital (streaming, downloads) respondeu pela maior parte (49%) das receitas do mercado de música no Brasil, superando largamente o formato físico (14%; o restante diz respeito a execuções públicas e sincronização de música gravada em obras audiovisuais e de publicidade). Ao mesmo tempo, não há nenhum samba-enredo entre as 40 faixas mais transmitidas via streaming em 2016. Portanto, uma das razões para a boa colocação do disco oficial de samba-enredo pode estar não necessariamente em sua popularidade entre o grande público, mas no fato, por mim atestado, de que boa parte de seus aficionados fazem questão de comprar os discos originais em lojas físicas, virtuais ou em festas de lançamento realizadas nas quadras das escolas de samba.

¹¹⁸ Direitos relativos aos “usos das imagens de pessoas e/ou grupos de pessoas em espetáculos de frequência coletiva” (PRESTES FILHO, 2009: 75), como é o desfile das escolas de samba. Toninho Nascimento revela de que forma se dão os ganhos para o compositor de samba-enredo: “o compositor de samba-enredo tem três fontes de renda: o direito autoral de execução, de venda de discos e o direito de arena. Como atualmente o samba-enredo quase não é tocado em rádio e a venda de discos é muito pequena, entrou o tal do direito de arena, que é o maior” (NASCIMENTO, 2014).

tempo, a demanda do ouvinte por novidades e por uma sensação de familiaridade com o objeto musical.

Obviamente, essa visão apresenta problemas: a atribuição da existência de padrões musicais na música popular unicamente à busca pelo sucesso desconsidera o fato de as fórmulas poderem ser resíduos de uma tradição oral que permeou o processo de sedimentação de muitos dos gêneros populares. Não há dúvida, entretanto, que ela não pode ser descartada por completo para o entendimento de um gênero nitidamente inserido na dinâmica da indústria cultural, como é o caso do samba-enredo do período abordado. Diego Nicolau revela, por exemplo, que a busca pelo sucesso no samba-enredo pode resultar na adoção deliberada de traços de outras obras:

São situações que a gente vai aprendendo. A gente aprende muita coisa na experiência, na hora H. A avenida ensina, pra quem é observador. É importante o compositor se ligar nisso. É importante você se perguntar: “Qual foi o desfile que pegou o povo esse ano? Vamos escutar o samba? Vamos ver o que aconteceu? Por que aconteceu? O que tem ali que deu certo?”. Eu sou um cara que sou muito observador, muito estudioso nesse sentido, porque eu quero ganhar a disputa de samba, porque eu quero viver essas emoções todos os anos, eu quero olhar para o público e ver o público cantando o meu samba. Eu busco isso para mim. Não busco só dinheiro. O dinheiro é legal, é consequência disso tudo, é o que me sustenta hoje, é a minha profissão, mas o mais importante para mim é ver o povo cantar o meu samba. Não há dinheiro que se equivalha. É muito gratificante. Você se sente importante para a tua escola e para o carnaval. Essa talvez seja a minha vaidade. Minha vaidade é ver o povo cantar o meu samba. É ver pessoas que eu provavelmente nunca mais vá ver na vida cantando o meu samba (NICOLAU, 2015).

No processo de massificação do samba-enredo, teve papel de destaque *Festa para um rei negro* (também conhecido como *Pega no ganzê*), samba de 1971 do Salgueiro composto por Zuzuca. Sérgio Cabral nos dá uma ideia do sucesso desse samba:

Descoberto pelos veículos de comunicação bem antes do carnaval, a gravação do samba *Festa para um rei negro* passou a ser executada pelas emissoras de rádio e o seu autor foi convocado para cantá-lo na *Discoteca do Chacrinha*, o programa mais popular da televisão brasileira. Dos bailes pré-carnavalescos ao carnaval propriamente dito, passando pela banda de Ipanema e por outras bandas de rua, o samba do Salgueiro foi a música mais cantada no verão carioca de 1971¹¹⁹ (CABRAL, 1996: 196-197).

¹¹⁹ Zuzuca revela ainda que o sucesso desse samba extrapolou as fronteiras nacionais: “Hoje em dia ele está pelo mundo afora. Gravei no mundo inteiro, mais de 25 países. Todos os países da Europa, América do Sul, América do Norte...” (ZUZUCA, 2009).

O depoimento de Zuzuca revela que pela primeira vez fatores externos às escolas poderiam influenciar a escolha do samba-enredo:

Eu tinha um amigo na TV Globo que se chamava Cícero de Oliveira e era época de festivais. Ele queria que eu cantasse o samba *Vem chegando a madrugada* no Maracanãzinho, na hora do intervalo do festival. E o Haroldo Costa era um dos jurados e era jurado também no Salgueiro. Mas quando eu cheguei no Maracanãzinho para cantar esse samba no festival, na hora que me anunciaram, que eu botei a cara para fora, o pessoal em peso cantou *Pega no ganzê*. Aí, meu chapa, aproveitei e cantei também. Aí o Haroldo saiu dali, ele ia para o Salgueiro, e falou: “Pamplona, o samba é esse. Se for cantar na cidade outro samba, o pessoal vai cantar esse samba”. Aí no Salgueiro já estava inflamado mesmo, porque já estava divulgado... não deu outra, ganhei (ZUZUCA, 2009).

A partir de *Festa para um rei negro*, o samba-enredo atingia definitivamente o status de música de carnaval por excelência, assumindo o lugar da *marchinha carnavalesca*, que “desde os primeiros anos da década de 60 enfrentava um inexorável processo de decadência” (CABRAL, 1996: 196). Com o retorno da forma binária e com seu reduzido número de compassos - aspectos caros não somente aos sambas dos primeiros anos de desfile, mas à própria marchinha - o samba de Zuzuca golpeava profundamente a tradição do samba-lençol ao acabar com o que ele tinha de excesso (Ex. 155).

"Festa para um rei negro" (*Pega no Ganzê*), Salgueiro, 1971
(Zuzuca)

The musical score is written on a single staff in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of 17 measures. The melody is accompanied by lyrics and chord symbols. The score is divided into two sections, A and B.

Section A: Measures 1-8. Chords: F, Gm, C7. Lyrics: Ô - lê - lê, Ô - lá - lá, Pe - ga no gan - zê, Pe - ga no gan - zá, Ô - lê - lê.

Section B: Measures 9-17. Chords: F, D7, Gm, C7. Lyrics: Nos a - nais de nos - sa his - tó - ria, Va - mos en - con - trar, Per - so - na - gens de ou - tro - ra.

23 Gm C⁷ F C⁷ F
Que i - re - mos re - cor - dar _____ Su - a vi - da, su - a gló - ria

31 F⁷ B^b B^bm
Seu pas - sa - do i - mor - tal _____ Que be -

37 F/A D⁷ Gm C⁷ F
le - za a no - bre - za do tem - po co - lo - ni - al _____

Ex. 155 - *Festa para um Rei Negro* (Salgueiro, 1971)

Tal golpe não se atinha apenas à questão formal. Se observarmos o refrão desse samba, podemos ver que ele é construído a partir da transposição e repetição, com ligeiras variações, de um único motivo rítmico-melódico (Ex. 156):

motivo (a) transposição (a') preenchimento rítmico de a' preenchimento rítmico de a
Ô - lê - lê, _____ Ô - lá - lá, _____ Pe-ga no gan-zê Pe-ga no gan-zá _____

Ex. 156 - *Festa para um Rei Negro* (Salgueiro, 1971)

O mesmo ocorre com a segunda parte: a frequência com que a primeira frase é reiterada, em um curto espaço de tempo, revela um uso da repetição ainda mais intenso do que o feito por Martinho (Ex. 157):

transposição (com pequena alteração):

Ex. 157 - Festa para um Rei Negro (Salgueiro, 1971)

A famosa interpretação de Jair Rodrigues¹²⁰, que retira o caráter sincopado presente na gravação oficial da escola, revela que a estrutura rítmica de *Pega no ganzê* admitia ainda mais simplificações (Ex. 158):

Ex. 158 - Festa para um Rei Negro (Interpretação de Jair Rodrigues)

¹²⁰ No LP *Acadêmicos do Salgueiro apresenta: Os maiores sambas-enredo de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Philips, 1971.

O sucesso de *Festa para um rei negro* não passou despercebido pelos compositores: sua influência pode ser nitidamente sentida em uma estrutura bastante utilizada durante toda a década de 1970 para a construção de refrões. Sua divisão pode ser feita da seguinte maneira:

- 1) apresentação de uma pequena célula rítmico-melódica (*proposição*);
- 2) *repetição* rítmica dessa célula, geralmente com adaptações de altura decorrentes da mudança harmônica;
- 3) frase conclusiva de caráter contrastante (*resolução*).

Os sambas abaixo são bons exemplos dessa fórmula (Ex. 159 a 164). Ressalto ainda o uso de expressões como “Olê, olá” (*Personagens marcantes do carnaval carioca*, Em Cima da Hora, 1975; *Mulher à brasileira*, Portela, 1978), “Arerê, arerá” (*Mãe Menininha do Gantois*, Mocidade, 1976) e “Chuê, chuá” (*Dique, um mar de amor*, Vila Isabel, 1978), herdeiras diretas do famoso “Olêlê, olálá” do samba do Salgueiro.

"Réquiem por um sambista", Imperatriz Leopoldinense, 1974
(Cosme / Damião / Guga)

The musical score is written in 2/4 time. The melody is as follows:
 Line 1: *proposição* (F) Ô - lê - lê, *repetição* (Gm) Ô - lá - lá, *resolução* A - té ho - je te - mos sau - da
 Line 2: *C7* - de do sam - bis - ta po - pu - lar *1. F* *C7* *proposição* Ô - lê - lê, *2. F*

Ex. 159 – Refrão de *Réquiem por um sambista* (Imperatriz Leopoldinense, 1974)

"Personagens marcantes do carnaval carioca", *Em Cima da Hora*, 1975
(Cigarra)

O - lê, o - lê O - lê, o - lá So - cie - da - des, mi - nha gen - te

O - lê, o - lê me - no Re - se - dá

Ex. 160 – Refrão de *Personagens marcantes do carnaval carioca* (Em Cima da Hora, 1975)

"Mãe Menininha do Gantois", *Mocidade Independente*, 1976
(Toco / Djalma Crill)

A - re - rê a - re - rê Can - dom - blé vem da Ba - hi - a

a on - de bai - xam os o - ri - xás A - re - rê xam os o - ri - xás

Ex. 161 – Refrão de *Mãe menininha do Gantois* (Mocidade Independente, 1976)

"Oscarito, carnaval e samba, uma chanchada no asfalto", *Império Serrano*, 1978
(Nina Rodrigues / Aidno Sá / Ubirajara Cardoso)

Quem não viu, ve - nha ver O rei da gar - ga - lha - da na a - ve - ni - da a - con - te - cer

Quem não viu da na a - ve - ni - da a con - te - cer

Ex. 162 – Refrão de *Oscarito, carnaval e samba, uma chanchada no asfalto* (Império Serrano, 1978)

"Dique, um mar de amor", Vila Isabel, 1978
(Jarbas / Garganta de Ferro / Boanezio / Augusto Messias)

Chu-ê, chu-ê Chu-ê, chu-á As on-das le-vam sa-vei-ros com o-fe

ren-das a I-e-man-já Chu-ê, chu-ren-das a I-e-man-já

Ex. 163 – Refrão de *Dique, um mar de amor* (Vila Isabel, 1978)

"Mulher à brasileira", Portela, 1978
(Jair Amorim / Evaldo Gouveia)

O-lê, o-lê O-lê, o-lá Po-dem fa-lar mas mu-lher co-mo a

nos-sa i-gual não há O-lê, o-lê nos-sa i-gual não há

Ex. 164 – Refrão de *Mulher à brasileira* (Portela, 1978)

A aceitação de *Pega no Ganzê*, entretanto, não foi unânime. Cartola, por exemplo, atribuía ao novo estilo a razão de não voltar a compor sambas-enredo para a Mangueira¹²¹:

Samba-enredo de escola de samba não é mais para o Cartola, não. Samba-enredo de escola de samba é para esses meninos novos de hoje, que gostam de fazer “lalalá”, “lelele” e “lololô”. Desculpe, mas procure em qual samba meu tem esse negócio de “lalalá”, “lelele” e “lololô”. Se eu tiver algum que

¹²¹ É importante lembrar que Cartola já não se dedicava ao samba-enredo há muito tempo; sua última obra composta para um desfile da Mangueira foi *Vale do São Francisco*, de 1948. De qualquer forma, o depoimento de Nelson Sargento sobre a escolha de sambas para o carnaval de 1949 da Mangueira revela, já naquela época, uma inadequação do estilo de composição de Cartola com o desfile das escolas de samba: “O professor [julgador da disputa interna] escolheu o meu samba. Mas ele explicou: pela beleza, pela perfeição, por tudo, ele daria 10 para o do Cartola e 6 para o meu. O do Cartola, em termos de hoje, não era comercial. E com isso eu tenho que concordar. Vocês vejam, o Cartola só conseguiu colocar os sambas dele na Mangueira enquanto ele foi Diretor de Harmonia. Quando deixou de ser, não colocou mais nem um. A música dele era muito elaborada, a linha melódica muito difícil. Como é que pastora podia cantar? De cada 100 pastoras, só 10 aprendiam direito. E mesmo assim com ele dirigindo. Ele não era mais bom compositor pra escola de samba, não por defeito dele, mas por ignorância das pastoras. A gente não pode lutar contra a maré. Mas foi com o meu que a Mangueira tirou 1º lugar no desfile. Com o dele, perdia” (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1983: 87).

tenha isso, eu vou te dar um prêmio. Não faço essas coisas, não gosto. Não acho que isso seja letra. É uma coisa que não está dentro de mim. Ou é samba ou é jongo. Esse negócio de “lalalá”, “lelele” e “lololô”, isso aí é em jongo que se vê essa coisa, não em samba (CARTOLA, 1979).

O compositor critica o formato de sambas-enredo então em voga, de maior simplicidade que os sambas mais antigos:

Quando chega próximo ao carnaval, quando vai ser escolhido o samba-enredo, você vê que briga é para vencer. Como é que se vence a disputa de samba-enredo em uma escola de samba hoje em dia? Você tem que fazer um samba pequenininho, cheio de “lalalá” e “lelele”, que agrada o público, fácil de cantar, e que [quando] chega na avenida, todo mundo bota a boca e canta igual. Você pode convencer um rapaz de hoje: “Não, samba-enredo não é isso. Samba-enredo é assim, assim e assim, você tem que fazer assim...”. “Ah, isso é ultrapassado! O negócio agora é ‘lalalá’, ‘lelele’, taca pra lá que o povo lá vai cantar, o meu samba é o mais cantado, a gravadora vai gravar é o meu, e eu vou ganhar o meu dinheiro” (CARTOLA, 1979).

Zuzuca recusa, entretanto, o rótulo frequentemente atribuído a ele de “descaracterizador do samba-enredo”, argumentando que graças a *Pega no Ganzê* o samba-enredo passou a ser uma fonte de renda para o compositor de escola de samba¹²². Vale a pena reproduzir o seu diálogo com Aloy Jupiara, no Museu do Samba:

Aloy: - Qual é o papel do seu samba, o *Pega no ganzê*, nessa mudança?

Zuzuca: - Eu acho que teve uma influência muito grande. Primeiro, a mudança foi benéfica. Porque os compositores não ganhavam nada. Eles têm que dar graças a Deus. Porque foi através dessa mudança que o samba-enredo passou a dar dinheiro. Eu me lembro que o Amaury Jório, que começou com esse negócio de samba na Liga [das Escolas de Samba], veio me procurar porque eu tinha ganho com o *Ganzê*, aí ele queria fazer o LP de samba-enredo. Eu falei: “Eu vou lá, mas tem que me pagar alguma coisa”. Aí começou a briga ali, até me gelaram, fizeram tudo. Aí eles me deram 80 reais [sic]. Dali pra cá, a ideia foi vendida para as fábricas, para as gravadoras, e passaram a dar esse tipo de [coisa] para os compositores. Começou comigo. E outra coisa: o samba de carnaval, o samba-enredo, começou com o *Ganzê* mesmo. Para entrar nos bailes de carnaval, começou dali... Aí vieram todas as escolas, o pessoal da Imperatriz fez sambas bons também, com refrão, o Katimba e outros. Mas depois a rapaziada agora é que... Tá complicado as pessoas dizerem que eu sou o causador da...

- Da descaracterização do samba.

- É, mas estão todos querendo fazer igual. [...]

¹²² Nunca é demais lembrar que, antes da composição de *Festa para um rei negro*, Zuzuca possuía uma profunda vivência no universo do samba: seus depoimentos sobre o modo de sociabilização das escolas de samba na década de 1960, apresentados no capítulo 3, são uma prova disso. Além do mais, a historiografia das escolas de samba frequentemente omite o fato de ele ter composto um legítimo samba-lençol para o carnaval de 1966 do Salgueiro, *Amores Célebres*, em parceria com Bala e Nilo.

- Mas, na sua opinião, o *Pega no Ganzê* mudou e descaracterizou o samba ou não?
- Não tem descaracterização nenhuma.
- O senhor acha que essa crítica é injusta...
- Não descaracterizou nada (ZUZUCA, 2009).

David Corrêa é outro compositor que vê com bons olhos a entrada do gênero em uma nova era. O sambista, inclusive, deixa escapar em sua fala um termo que revela muito dos novos tempos vividos pelas escolas:

Eu sinto que são palavras que o vento leva. Porque hoje em dia é o samba de fácil assimilação mesmo, o povo quer cantar o que ele gosta, o que bate no ouvido. E hoje o desfile das escolas de samba é mundial. Antigamente não ia para o mundo, hoje vai. E os refrões atraem muita gente, muitos adeptos e muitos *clientes* para a avenida. Aí chega na avenida, eles também fazem parte cantando, então tem que fazer algo para ser uma festa de todos (CORRÊA, 2013, *itálico meu*).

Cabe lembrar que se a entrada em uma lógica de consumo massificado era nova para o samba-enredo, não o era para as escolas de samba, haja visto que alguns dos sambas dos primeiros anos de desfile foram gravados por alguns dos maiores cantores da Era do Rádio. Além disso, antes mesmo do surgimento das escolas - pelo menos a gravação de *Pelo Telefone* - já havia surgido para uma parcela marginalizada da população a perspectiva de garantir sua subsistência e obter um reconhecimento social por meio de seu fazer artístico:

Particularmente para os compositores pobres, na maioria das vezes miseráveis, favelados habitantes dos morros cariocas e adjacências, em geral negros e mestiços, quase sempre analfabetos ou semianalfabetos, as novas perspectivas tecnológicas e industriais despertaram grande interesse. Representavam, antes de mais nada, a chance jamais sonhada de ganhar algum dinheiro fazendo samba. Fora isso, uma precária mas factível possibilidade de alguma “profissionalização” e ainda de ver seu trabalho - considerado, muitas vezes, coisa de pobre, de preto, de malandro, capaz de gerar proibição, perseguição e até prisão por parte da polícia - valorizado e admirado “lá embaixo” pelas classes altas, pelos senhores e patrões, enfim, pelos brancos ricos “do asfalto” (AZEVEDO, 2013: 140).

Portanto, para além das questões musicais, a polêmica de Zuzuca está ligada ao fato de que as escolas de samba eram consideradas um dos últimos bastiões de uma suposta “pureza do samba”. De todo modo, é forçoso reconhecer que o sambista foi perdendo cada vez mais espaço nas grandes escolas, agora geridas por uma lógica empresarial:

As escolas eram pequenas, aquela coisa da comunidade, ia fazendo e tal. E foi crescendo. Hoje é uma ópera de rua e uma empresa, e os sambistas não se prepararam para tomar conta daquilo ali. Tem gente que sabe de samba de trás pra frente e de frente pra trás, mas não tem condições de administrar uma escola. Porque ela cresceu muito, virou uma empresa, e quem está administrando não vai se curvar para dizer “agora o samba é com você”, o que seria o ideal. [...] Mas o sambista precisa se preparar para administrar a sua escola, sim, saber o que está rolando, o que vai falar, o que vai pedir ou até exigir. Mas tem que se preparar (KATIMBA, 2009).

Retornando ao aspecto musical, podemos ver que a maioria dos compositores de samba-enredo dessa época passou deliberadamente a compor sambas mais “fáceis”, de modo a obter uma boa resposta na avenida. David Corrêa revela essa intenção de forma clara, ao tratar de *Pasárgada (O amigo do rei)* (Ex. 165), samba-enredo de sua autoria para o carnaval de 1973 da Portela:

A maneira que eles faziam o samba complicava muito, porque as pessoas custavam a aprender. E da maneira que eu comecei a fazer samba era para pegar logo na boca: “Auê, auê, auê, eu sei (que é que tem?) / Eu sei que sou o amigo do rei”. [...] E teve muitos outros compositores de escola de samba que optaram pelo popular (CORRÊA, 2013).

"Pasárgada (O amigo do rei)", Portela, 1973
(David Corrêa)

The musical score is written on a single staff in treble clef, 2/4 time, and Bb major. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "Au-ê, au-ê, au-ê eu sei Eu sei que sou o a-mi-go do rei Au-ê mi-go do rei". There are two endings: the first ending (1.) leads back to the beginning of the phrase "Au-ê, au-ê, au-ê eu sei", and the second ending (2.) leads to a final cadence. Chords Bb and F7 are indicated above the staff.

Ex. 165 – Refrão de *Pasárgada (O amigo do rei)* (Portela, 1973)

De fato, se olharmos alguns sambas dos anos 1970, veremos que simplicidade e animação haviam se tornado as palavras-chave para um bom refrão (Ex. 166 a 172)¹²³:

¹²³ Faço questão de incluir nesses exemplos sambas anteriores ou do mesmo carnaval de *Festa para um rei negro* (1971) para mostrar que, antes do aparecimento desse samba, refrões “simples e animados” já haviam caído na predileção de grande parte dos compositores. Assim, ao contrário do que prega o senso comum, *Festa para um rei negro* é uma radicalização das rápidas transformações pelas quais passava o samba-enredo, e não uma ruptura com um determinado modo de compor.

"Praça Onze, carioca da gema", Salgueiro, 1970
(Duduca / Romildo Souza Bastos)

Musical notation for the refrain of "Praça Onze, carioca da gema". The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: D7, Gm, C7, and F (first and second endings). The lyrics are: A-bre a ro-da, me-ni-na - da Que os am-ba vi-rou ba-tu-ca - da A-bre a - da

Ex. 166 – Refrão de *Praça Onze, carioca da gema* (Salgueiro, 1970)

"Lapa em três tempos", Portela, 1971
(Ary do Cavaco / Rubens)

Musical notation for the refrain of "Lapa em três tempos". The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: A, Bm, E7, A, F#m, Bm, and E7 (first and second endings). The lyrics are: O - lha a ro - da de ma - lan - dro Que - ro ver quem vai ca - ir Ca - po ei - ra vai plan - tan - do pois a - go - ra vai su - bir O - lha a ro - da de ma - lan - ra vai su - bir

Ex. 167 – Refrão de *Lapa em três tempos* (Portela, 1971)

"Rio Grande do Sul na festa do preto forro", São Carlos, 1972
(Nilo Mandes / Dario Marciano)

Musical notation for the refrain of "Rio Grande do Sul na festa do preto forro". The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: D, B7, Em, A7, D, A7, and D (first and second endings). The lyrics are: O - e - ô, O - e - a Sa - ra - vá meu po - vo e sal - ve to - dos os o - ri - xás O - e - dos os o - ri - xás

Ex. 168 – Refrão de *Rio Grande na festa do Preto Forro* (São Carlos, 1972)

"Alô, alô, taí Carmem Miranda", Império Serrano, 1972
(Maneco / Wilson Diabo / Heitor Rocha)

Musical score for "Alô, alô, taí Carmem Miranda" in 2/4 time, key of D major. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: D7, G, E7, Am. The lyrics are: Cai, cai, cai, cai Quem man-dou es cor-re-gar Cai, cai, cai, cai. The score includes a first ending (1. G D7) and a second ending (2. G).

Ex. 169 – Refrão de *Alô, alô, taí Carmem Miranda* (Império Serrano, 1972)

"Zodiaco no samba", Vila Isabel, 1973
(Paulo Brazão / Irani Silva)

Musical score for "Zodiaco no samba" in 2/4 time, key of D major. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: F#7, Bm, 1. E7, A, F#7, 2. E7, A. The lyrics are: Dim, dim, dim Dim, dim, dim O des-ti-no é as-sim. The score includes a first ending (1. E7) and a second ending (2. E7).

Ex. 170 – Refrão de *Zodiaco no samba* (São Carlos, 1972)

"Invenção de Orfeu", Vila Isabel, 1976
(Rodolpho / Paulo Brazão / Irani)

Musical score for "Invenção de Orfeu" in 2/4 time, key of Bb major. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the staff: (Bb7), Eb, Cm, Fm, Bb7, 1. Eb, 2. Bb7, Eb. The lyrics are: Na-ve-gan-do, na-ve-gan-do Na-ve-gan-do sem pa-rar De-di-lhan-do su-a lí-ra Fa-zen-do o ven-to can-tar Na-ve-gan-do, na-ve-gan-zen-do o ven-to can-tar. The score includes a first ending (1. Eb) and a second ending (2. Bb7).

Ex. 171 – Refrão de *Invenção de Orfeu* (Vila Isabel, 1976)

"Oxumaré - A lenda do arco-íris", Imperatriz Leopoldinense, 1979
(Gibi / Darcy do Nascimento / Dominginhos do Estácio)

Ba - ta pal - mas, mãe pe - que - na Ba - tam pal - mas I - a - ôs Fir - ma

pon - to meu O - gan No ru - far do seu tam - bor Ba - ta

pal - mas mãe pe - que - No ru - far do seu tam - bor

Ex. 172 – Refrão de *Oxumaré - A lenda do arco-íris* (Imperatriz Leopoldinense, 1979)

Os refrões, de uma maneira geral, seriam bastante valorizados nessa década¹²⁴. São comuns os sambas construídos com mais de dois deles; alguns, como o exemplo abaixo (Ex. 173), chegam mesmo a apresentar um refrão imediatamente após outro, sem o intermédio de estrofes. Cabe notar igualmente o menor número de compassos desse samba em comparação com os *lençóis*, cuja estética, se não desapareceu completamente dos desfiles, jamais recuperaria o prestígio das décadas anteriores.

¹²⁴ Raríssimos sambas da década de 1970 prescindiam de refrões. Esse é o caso de *Mangueira em tempo de folclore* e *Parapanã, o segredo do amor*, sambas-enredo da Mangueira de, respectivamente, 1974 e 1977.

"Bahia, berço do Brasil", Em cima da hora, 1972

(Baianinho)

REFRÃO I:

ESTROFE I:

REFRÃO II:

REFRÃO I:

ESTROFE II:

REFRÃO III:

Ex. 173 – Divisão formal de *Bahia, berço do Brasil* (Em Cima da Hora, 1972)

5.2.1 Marcha-enredo¹²⁵

No *Manual do Julgador do Carnaval 2017*, publicado pela Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), há uma orientação para que os jurados do quesito samba-enredo observem a adequação da obra apresentada às “características rítmicas próprias do samba” (LIESA, 2017: 40). As características mencionadas pelo *Manual* provavelmente são as mesmas mencionadas pela *Carta do Samba*, documento aprovado no I Congresso Nacional do Samba¹²⁶, no qual consta que “o samba caracteriza-se pelo emprego da síncopa. Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncopa” (CARNEIRO apud SANDRONI, 2001: 19).

No início da década de 1980, entretanto, é possível notar um progressivo aumento da cometricidade nas linhas melódicas dos sambas-enredo, o que deu origem à classificação *marcha-enredo* para as obras em que a presença da síncopa está diminuída.

Tal classificação tem razão de existir, pois se lembrarmos de qualquer marchinha carnavalesca, veremos que a cometricidade é um de seus elementos característicos (Ex. 174 e 175)¹²⁷:

¹²⁵ Trechos desta seção, que fizeram parte de minha pesquisa de Iniciação Científica, foram copiados sem citação - o que configuraria plágio - por Ismael Fabrício Alencar Oliveira na versão original de sua dissertação de mestrado realizada na Universidade Estadual do Ceará (ALENCAR OLIVEIRA, 2014). Entrei em contato com o indivíduo, que reconheceu a má fé e se dispôs a alterar o seu trabalho. Como até o fechamento do texto definitivo desta tese a situação ainda não estava resolvida, menciono aqui o caso para que não ocorra nenhum mal-entendido.

¹²⁶ O I Congresso Nacional do Samba foi realizado na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 28 de novembro a 2 de dezembro de 1962 (SANDRONI, 2001: 19).

¹²⁷ Em *Hino do Carnaval Brasileiro*, é possível encontrar a mesma sequência de acordes da fórmula harmônica característica, assim como a utilização da técnica de transposição fraseológica. Isso confirma a importância desses procedimentos composicionais não somente para o samba-enredo mas para a música popular brasileira de modo geral.

"Marcha do remador" (parte B),
(Antônio Almeida / Oldemar Magalhães)

Am
Re - ma, re - ma, re - ma, re - ma - dor_____

G
Que - ro ver de - pres - sa o meu a - mor

Am D7
Se eu che - gar de - pois do sol rai - ar_____

A7 D7
E - la bo - ta ou - tro em meu lu - gar

Ex. 174 – Cometricidade em *Marcha do remador*

"Hino do Carnaval Brasileiro"
(Lamartine Babo)

E^b
Sal - ve a mo - re - na! A cor mo -

5 E^b E^o Fm (C⁷)
re - na do Bra - sil fa - guei - ro_____

9 Fm
Sal - ve o pan - dei - ro_____ Que des - ce o

13 B^{b7} E^b G⁷ A^{b7} G⁷
mor - ro pra fa - zer a mar - ca - ção São, são, são...

Ex. 175 – Cometricidade em *Hino do Carnaval Brasileiro*

No samba-enredo, a cometricidade se manifestou com mais força inicialmente nos refrões, muito provavelmente por conta da necessidade, nesses lugares, de um momento de explosão e comunhão entre todos os componentes da escola (Ex. 176):

"No reino do faz de conta", Salgueiro, 1982
(Zé Di / César Veneno)

Vi - rou, vi - rou Pas - sa - ri - nho de cris - tal Can - tou, can -
tou E des - lum - brou o car - na - val Vi - rou, vi - val

Ex. 176 – Cometricidade em *No reino do faz de conta* (Salgueiro, 1982)

O caráter cométrico parecia querer invadir até mesmo o famoso samba do Império Serrano que criticava os rumos do carnaval carioca, *Bumbum Paticumbum Prugurundum* (Ex. 177):

"Bumbum Paticumbum Prugurundum", Império Serrano, 1982
(Beto Sem Braço / Aluísio Machado)

Bum bum Pa - ti - cum-bum Pru - gu - run - dum_ O nos - so sam - ba, mi - nha
gen - te, é is - so a - í (Bum - bum!) Bum - Con - ta - gi -
an - do a Mar - quês de Sa - pu - ca - í, (eu en - fei - tei)

Ex. 177 – Cometricidade em *Bumbum Paticumbum Prugurundum* (Império Serrano, 1982)

Não demoraria, entretanto, para que as estrofes também fossem atingidas (Ex. 178 a 183):

"A ressurreição das coroas - Reisado, reino e reinado", Portela, 1983
(Hilton Veneno / Mazinho da Piedade)

Vou me em - ba - lar na po - e - si - a
Do a - mor e se - du - ção
Ex - tra - va - san - do de a - le - gri - a
O meu co - ra - ção

Ex. 178 – Cometricidade em *A ressurreição das coroas - Reisado, reino e reinado* (Portela, 1983)

"De alegria cantei, de alegria pulei, de três em três, pelo mundo rodei", Vila Isabel, 1986
(David Corrêa / Jorge Macedo)

Não ve - nha a - go - ra me sa - ca - ne - ar Le - van - do o meu sam - ba pra
lá Que on - tem e - ra po - pu - lar

Ex. 179 – Cometricidade em *De alegria cantei, de alegria pulei, de três em três, pelo mundo rodei* (Vila Isabel, 1986)

"Festa profana", União da Ilha, 1989
(J. Brito / Bujão)

Eu vou to - mar um por - re de fe - li - ci - da - de Vou sa - cu -
dir eu vou zo - ar to - da a ci - da - de Eu vou to - mar um da - de

Ex. 180 – Cometricidade em *Festa profana* (União da Ilha, 1989)

"Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu", *Mangueira*, 1994
(David Corrêa / Paulinho Carvalho / Carlos Sena / Bira do Porto)

Me le - va que eu vou So - nho meu A - trás da ver - de e
ro - sa só não vai quem já mor - reu ô___ Me le - va que eu reu

Ex. 181 – Cometricidade em *Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu* (Mangueira, 1994)

"Orfeu - O negro no carnaval", *Viradouro*, 1998
(Gilberto Gomes / R. Mocotó / Gustavo / P. C. Portugal / Dadinho)

Ho - je o a - mor es - tá no ar Vai con - quis - tar seu co - ra - ção
Tris - te - za não tem fim,___ fe - li - ci - da - de, sim___
Sou Vi - ra - dou - ro, sou pai - xão___

Ex. 182 – Cometricidade em *Orfeu - O negro no carnaval* (Viradouro, 1998)

"Nem todo pirata tem a perna de pau,
o olho de vidro e a cara de mau...", *Imperatriz Leopoldinense*, 2003
(Darcy do Nascimento / Brandãozinho / Rubens Napoleão / Jorge Rita)

Vem, meu a - mor,___ vem me bei - jar___ Ho - je eu tô que tô___ e vo - cê tá que tá
Vem, meu a - mor Bei - jo es - con - di - do pra nin - guém clo - nar___

Ex. 183 – Cometricidade em *Nem todo pirata tem a perna de pau, o olho de vidro e a cara de mau...* (Imperatriz Leopoldinense, 2003)

A tendência de cometricidade ganhou tal força no gênero que, já na segunda metade da década de 1980, podemos encontrar sambas com a linha melódica quase inteiramente cométrica. Este é o caso do exemplo abaixo (Ex. 184):

"O tititi do sapoti", Estácio de Sá, 1987

(Darcy do Nascimento / Djalma Branco / Dominginhos do Estácio)

Que ti - ti - ti é es - se que vem da Sa - pu - ca - í Tá que tá da - na - do Tá chei -

ran - do a sa - po - ti Que ti - ti - ti é ti Bai - la no céu a es - pe

ran - ça O chei - ro do - ce e o per - fu - me vêm no ar O - lê, o -

lê, o - lê Vem de ter - ra me - xi - ca - na Man - dei bus - car pra vo - cê Sa -

co - de pra co - lher Do pé que eu que - ro ver A - té o di - a a - ma - nhe - cer

Sa - co - de pra va - ler Do pé que eu que - ro ver A - té o di - a a

ma - nhe - cer Dom Jo - ão a - choubom De - pois que o sa - po

ti sa - bo - re - ou Deu pra Do - na Leo - pol - di - na

A cor - tese em - pa - pu - çou (e man - dou) E man - doura - pi - da - men - te Es - pa

62 B^ø E⁷ Am G⁷
lhar no con - ti - nen - te A - té o O - ri - en - te co - nhe - ceu E

69 C C^ø Bm E⁷ Am D⁷ G
ho - je no quin - tal da vi - da sou cri - an - ça Me dá que o sa - po - ti é meu

76 D⁷ G E⁷ Am D⁷ G
Is - so vi - routut - ti fru - ti Tut - ti mul - ti - na - cio - nal

84 D⁷ G Em Am D⁷
Vi - rou go - ma de mas - car Ro - da pra lá e pra cá (ê - ê - ê)

91 1. G D⁷ G E⁷ 2. D⁷ G
Nabo - ca do pes - so - al Is - so vi - routut - ti pes - so - al

Ex. 184 – Cometricidade em *O tititi do Sapoti* (Estácio de Sá, 1987)

A extensão desse fenômeno se tornou tão grande que Alberto Ikeda, em seu artigo *Escolas de samba ou de marcha?*, defende que

grande parte dos chamados sambas-de-enredo são mais marchas do que propriamente samba, embora haja certa coerência nesse fato, já que o desfile não deixa de implicar uma espécie de marcha, como se pode ver pelos antigos ranchos carnavalescos¹²⁸ (IKEDA, 1990: 4).

Hélio Turco, da Mangueira, chega a criticar duramente a obra do Salgueiro de 1993, *Peguei um Ita no Norte* (popularmente conhecida como *Explode coração*) (Ex. 185), de grande sucesso na avenida:

Se você pegar quatro tempos [de marcha], dá para você cantar. Agora dois [de samba], tu não vai cantar, vai ser uma desgraça. [...] A marcha levantou a avenida, levantou mesmo: “vamos dar nota mil para a marcha, vamos dar mesmo”. Eu não estou tirando o mérito da marcha, que era bonita à beça, bem quente. Mas samba de enredo não era. Se me botassem para julgar estava lascado, era nota cinco. Cinco na letra e zero na música, porque não

¹²⁸ E não podemos nos esquecer da discussão entre Donga e Ismael Silva reproduzida no primeiro capítulo, na qual o primeiro chamava o samba do Estácio justamente de “marcha”.

era samba. E outra coisa: justificava. E que se dane o que desse! Pô, o regulamento tá lá! (TURCO, 2009).

"Peguei um Ita no Norte", *Salgueiro, 1993*
(Demá Chagas, Arizão, Bala, Guaracy e Celso Trindade)

Oi, no ba - lan ço das on - das eu vou No mar eu joga asau - da - de,
A - mor O tem - po traz es - pe - ran - ça E an - si - e - da -
- de Vou na - ve - gan-do em bus - ca da fe - li - ci-da(de)

Ex. 185 – Cometricidade em *Peguei um Ita no Norte* (Salgueiro, 1993)

A explicação mais aceita para esse fenômeno está ligada à aceleração do andamento dos sambas-enredo no desfile. Márcio Coelho explica que “quando antecipamos um acento [síncopa], já estamos imprimindo velocidade a um arranjo rítmico” e que “ao acelerar[mos] o andamento de uma música, os pulsos ficam [ainda] mais próximos e, no limite, tendem a se conjungir, ou se fundir” (COELHO, 2009: 37). Ou seja, com a diminuição do espaço sonoro, decorrente da aceleração excessiva, a execução da síncopa torna-se dificultada. É por essa razão que, no samba-enredo acelerado, cada tempo do compasso acaba sendo preenchido por duas colcheias, visto que essas podem admitir andamentos extremamente velozes sem prejuízo de sua execução¹²⁹.

De acordo com o depoimento de alguns compositores, já era possível identificar uma aceleração no andamento pelo menos desde o fim da década de 1960, promovida pelo Salgueiro:

[*Bahia de todos os deuses*, samba do salgueiro de 1969] tinha mais ou menos a mesma estrutura poética [de *Yayá do Cais Dourado*], mas em vez de colocar na cabeça o partido-alto, que é uma cadência lenta, colocou um

¹²⁹ É importante dizer que o andamento rápido *facilita* o aparecimento de marchas-enredo, mas não necessariamente as *implica*. A reedição, por exemplo, de *Aquarela Brasileira* pelo Império Serrano em 2004 foi executada em andamento bastante rápido (acima de 140 bpm), mas ainda suficiente para que as síncopas fossem preservadas.

ritmo acelerado. Quem acelerou o samba-enredo bastante foi o Salgueiro (MARTINHO DA VILA, 2014).

[*Pega no ganzê*] era um samba-reisado. Ele começava como samba e num certo trecho era como se fosse um reisado. Foi aí nesse ano que o Almir Guineto, que era o diretor de bateria falou: “Aí rapaziada, agora virou, agora é bloco! É a Furiosa!”. Foi daí que derivou o nome de “Furiosa”. Foi em 1971 por causa do *Pega no ganzê*, para subir o andamento, para empolgar o andamento do samba. Porque tinha uma hora que ele ficava dolente demais (SABIÁ, 2009).

Essa tendência, entretanto, começou a ser mais sentida da década de 1980 em diante. Uma das explicações para isso está relacionada ao processo de “gigantismo” que acometeu as escolas a partir da década de 1970; como o número de desfilantes crescia constantemente e o tempo de desfile não aumentava na mesma proporção, tornou-se necessário acelerar o andamento do samba para garantir a passagem de todos os componentes pela avenida no tempo especificado pelo regulamento¹³⁰. Como diz Zé Katimba, “se você tem oitenta minutos com quatro mil pessoas ou você corre ou você fica. Tem que correr” (KATIMBA, 2009).

Para Alberto Ikeda, os “sambeiros”, “membros das classes média e alta que se aproximam das escolas somente por ocasião dos desfiles” (IKEDA, 1990: 3) têm uma parcela de responsabilidade nesse fenômeno:

Não resta dúvida de que para os ‘sambeiros’ é mais fácil assimilar melodias sem ‘ginga’, já que estão acostumados ao quadradismo rítmico das marchinhas, ou até mesmo do rock, e preferem ‘pular carnaval’ a sambar (IKEDA, 1990: 4).

Para o compositor Eduardo Medrado, a aceleração tem a ver com a transformação do desfile em um espetáculo que deve ser empolgante para o espectador:

Antigamente o samba-enredo recobria o enredo e tinha uma pretensão que não se esgotava na animação. A partir de um determinado momento, há uma exigência implícita para que o samba-enredo seja o vetor da animação do desfile da escola. [...] Então ele tem que ser um samba fácil, curto, que admitisse a atual aceleração sem implicações na melodia (MEDRADO, 2009).

¹³⁰ Graças à Internet, é possível ter acesso a trechos dos desfiles do carnaval das mais diversas épocas. Em 1972, por exemplo, verificamos que o andamento imposto pelas escolas girava em torno de 115 a 120 bpm. Quinze anos depois, no carnaval de 1987, o andamento do desfile da Estácio de Sá (*O tititi do sapoti*) já ultrapassava 130 bpm. E no desfile de 2004, *Brezail*, da Imperatriz Leopoldinense, chega a ultrapassar a impressionante marca dos 150 bpm. Ultimamente, entretanto, após protestos de diversos segmentos das escolas, já se pode verificar uma tendência de desaceleração.

De qualquer forma, é forçoso reconhecer que a aceleração do andamento acarretou mudanças estruturais no samba-enredo do período, ao menos no que diz respeito ao aspecto rítmico¹³¹.

5.2.2 Figuras de preenchimento

Algumas das estruturas encontradas nos sambas-enredo do período agora abordado se tornaram bastante disseminadas em um determinado espaço de tempo, mas progressivamente acabaram deixando de despertar interesse nos compositores. Esse é o caso das *figuras de preenchimento*, células rítmicas cuja função é preencher o espaço, antes ocupado por pausas, entre duas frases musicais. Sua divisão rítmica mais comum é a seguinte (Ex. 186):

Ex. 186 – Divisão rítmica mais comum da figura de preenchimento

Assim, a origem dessas figuras parece estar na necessidade de os compositores integrarem o que somente era privilégio dos intérpretes ao plano melódico fixo. Não devemos confundi-las com os *cacos*, preenchimentos realizados pelo intérprete principal da escola: esses geralmente têm caráter improvisatório e não são cantados pelos componentes nem pelos intérpretes auxiliares, ao passo que as figuras de preenchimento são consideradas uma parte constitutiva da linha melódica do samba e cantadas por todos¹³².

Embora tenham se tornado prática corrente em meados da década de 1980, as figuras de preenchimento podiam ser ouvidas já no final da década de 1970, como é o caso do samba de 1979 da Mocidade Independente de Padre Miguel (Ex. 187):

¹³¹ Muitos comentaristas e pesquisadores de carnaval, baseados na ideia de síncopa como elemento característico do samba, tendem a considerar a cometricidade como um elemento descaracterizador do samba-enredo. Entretanto, não seria o caso de reavaliarmos a imagem que fazemos desse gênero já levando em conta esse fenômeno que há mais de 30 anos se manifesta nas composições?

¹³² Um exemplo emblemático de preenchimento é o que ocorre na gravação original de *Foi um rio que passou em minha vida*, de Paulinho da Viola, presente no disco homônimo de 1970. Em um dado momento, após o coro cantar “Porém...”, ouve-se um “Ai, porém” cantado por Jorge Morais - que, segundo se costuma contar, desde aquele dia passou a ser chamado de Jorge Porém - e que acabou sendo integrado à linha melódica.

"O descobrimento do Brasil", Mocidade Independente, 1979
(Tôco / Djalma Crill)

Ex. 187 – Figura de preenchimento em *O descobrimento do Brasil* (Mocidade Independente, 1979)

É evidente que a presença dessa divisão rítmica não implica em sua classificação como figura de preenchimento. Para que seja considerada como tal, a letra que a reveste deve ser uma repetição da(s) última(s) palavra(s) do verso precedente ou, pelo menos, fazer referência a ele¹³³. Isso evidencia sua função como *preenchimento* e não como um novo elemento para a compreensão do enredo.

David Corrêa conta uma história interessante sobre a adoção do preenchimento (com uma divisão rítmica ligeiramente diferente da aqui apresentada) em *Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite*, samba da Portela de 1981 (Ex. 188):

Era tanta a vontade de todo mundo querer ajudar o samba a ganhar [a disputa interna] que tinha umas oito pessoas querendo cantar no palco. Eu cantei um pedaço que tem no samba: “O mar / Por onde andei mareou / Rolou na dança das ondas”. Quando eu cantei “O mar” um cara lá de trás gritou “Ô, o mar!” Aí eu falei: “É isso aí que vai entrar também” [risos]. O negócio deu tão certo que no “Por onde andei mareou” o povo tornou “Mareou!”. São as coisas que o povo quer cantar, e acaba até ajudando. É como o partido-alto, que era versado na roda de samba. E para o samba-enredo ter efeito, o povo tem que participar. [O preenchimento] se adaptou tanto que se tornou uma peça fundamental no samba, um gancho (CORRÊA, 2013).

¹³³ Dessa forma, as figuras de preenchimento, ao fazerem referência a um verso passado, atuam de maneira inversa à tradição dos cantores de samba de anunciar os versos que serão imediatamente cantados.

"Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite", Portela, 1981
(David Corrêa / Jorge Macedo)

O mar_ (oi, o mar)_ Por on-de an - dei ma - re - ou_

(ma - re - ou)_ Ro - lou na dan - ça das on - das_

Ex. 188 – Figura de preenchimento em *Das maravilhas do mar fez-se o esplendor de uma noite* (Portela, 1981)

Outros exemplos de preenchimento podem ser conferidos a seguir (Ex. 189 a 194):

"Adolã, a cidade-mistério", Imperatriz Leopoldinense, 1985
(C. Sideral / Doutor / Amaurizão / Guga)

Aos co - lo - ni - za - do - res de a - lém mar_

(de a - lém mar)_ De re - pen - te a na - tu - re - za

Ex. 189 – Figura de preenchimento em *Adolã, a cidade-mistério* (Imperatriz Leopoldinense, 1985)

"Eu quero", Império Serrano, 1986
(Aluisio Machado / Luiz Carlos do Cavaco / Jorge Nóbrega)

Se-ja um ho-je bem me- lhor_ (bem me - lhor)_ U-ma ju-ven-tu-de sã_

Ex. 190 – Figura de preenchimento em *Eu quero* (Império Serrano, 1986)

"Cama, mesa e banho de gato", Unidos da Tijuca, 1986
(Carlinhos Anchieta / Vicente das Neves / Manelzinho Poeta / Azeitona)

Mas o co - zi - do da vi - zi - nha é me - lhor
(é me - lhor) Di - zem que eu sou ma - chis - ta

Ex. 191 – Figura de preenchimento em *Cama, mesa e banho de gato* (Unidos da Tijuca, 1986)

"Sou negro, do Egito à liberdade", Beija-Flor, 1988
(Ivancuê / Cláudio Inspiração / Marcelo Guimarães / Aloísio Santos)

Mas a i - gual - da - de não não, não, não Res - ga - tan - do a cul - tu - ra

Ex. 192 – Figura de preenchimento em *Sou negro, do Egito à liberdade* (Beija-Flor, 1988)

"Uni-duni-tê, a Beija-Flor escolheu: é você!", Beija-Flor, 1993
(Wilson Bombeiro / Edeor de Paula / Sérgio Fonseca)

Quem se - me - ia paz e a - mor (paz e a - mor)
Faz o mun - do mais bo - ni - to

Ex. 193 – Figura de preenchimento em *Uni-duni-tê, a Beija-Flor escolheu: é você!* (Beija-Flor, 1993)

"Aquarela do Brasil ano 2000", Viradouro, 1996
(Heraldo Faria / Jorge Baiano / Mocotó / Flavinho Machado)

É meu ar (é meu ar) O seu man - to ver - de - jan - te

Ex. 194 – Figura de preenchimento em *Aquarela do Brasil ano 2000* (Viradouro, 1996)

A utilização das *figuras de preenchimento* diminuiu consideravelmente no final dos anos 1990, estando hoje em dia praticamente em desuso. O samba abaixo foi um dos últimos que ainda se valeram dela (Ex. 195):

"Salgueiro no mar de Xarayés", *Salgueiro*, 2001
(Augusto / Zé Carlos do Saara / Rocco Filho / Nego)

Me em - ba - la nes - te teu so - nhar

(teu so - nhar) Sin - to a fal - ta do teu chei - ro

Ex. 195 – Figura de preenchimento em *Salgueiro no mar de Xarayés* (Salgueiro, 2001)

Portanto, podemos classificar essa estrutura como *típica* da década de 1980 e não como *característica* do samba-enredo como um todo¹³⁴, ou nos termos de Blacking, como uma *variação* no interior do sistema sem maiores consequências para uma *mudança* estrutural do gênero.

5.2.3 Refrões

A prática de modulação entre tonalidades homônimas, iniciada no samba-lençol, cresceu enormemente no samba-enredo das últimas três décadas. Atualmente, são raros os sambas construídos em apenas um modo (maior ou menor): no ano de 2015, por exemplo, nove dos doze sambas das escolas do Grupo Especial do Rio de Janeiro fizeram uso dessa forma de modulação.

Não é difícil entender as razões de sua larga utilização: sua realização é relativamente simples (o acorde dominante em comum garante a passagem de uma tonalidade a outra com facilidade) e oferece diversidade às canções desse gênero, as quais costumam apresentar linhas melódicas extensas e necessitam constantemente de elementos de variação para evitar a monotonia.

Os refrões se tornaram um território especialmente fértil para a realização desse procedimento (Ex. 196 a 198):

¹³⁴ Chamo de *características* as estruturas que se mantêm largamente utilizadas no samba-enredo através dos tempos, independente da época ou estética dominante, como a fórmula harmônica descrita no capítulo anterior e suas fórmulas melódicas recorrentes. Para estruturas ligadas a um determinado período, como as figuras de preenchimento, utilizo a classificação de *típicas*.

"Muito prazer! Isabel de Bragança e Drummond
Rosa da Silva, mas pode me chamar de Vila", Vila Isabel, 1994
(Vilani Silva "Bombril" / Evandro Bocão / André Diniz)

Sib Maior: B^b G⁷ Cm F⁷

Pe-guei o bon - de Pas - sei no bou - le - vard E a Con - fi - an - ça

Sib Menor: B^bm F⁷ B^bm B^b7 E^bm

É do - ce re - cor - dar Os "três a - pi - tos" can - ta - dos por No - el

B^bm F⁷ Sib Maior: 1. B^b F⁷ 2. B^b

a - in - da e - co - ampe - la Vi - la I - sa - bel Pe - guei o bon -

Ex. 196 – Modulação no refrão de *Muito prazer! Isabel de Bragança e Drummond Rosa da Silva, mas pode me chamar de Vila* (Vila Isabel, 1994)

"Goiás, um sonho de amor no coração do Brasil", Caprichosos de Pilares, 2001
(Jorge 101 / Luiz Pião / Gule / Lequinho)

Sol Maior: G E⁷ Am D⁷ G

Es - se a - mor é me u des - ti - no Sal - ve a fes - ta do Di - vi - no

D⁷ Sol Menor: Gm G⁷ Cm

Na ca - va - lha - da a lu - ta do bem con - tra o mal A - pai - xo -

A^ø D⁷ 1. G D⁷ 2. G

na - do, eu brin - quei seu car - na - val Es - se a - mor val

Ex. 197 – Modulação no refrão de *Goiás, um sonho de amor no coração do Brasil* (Caprichosos de Pilares, 2001)

"Manoa, Manaus, Amazônia, Terra Santa:
alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz", Beija-Flor, 2004
(Claudio Russo / José Luis / Marquinhos / Jessey Beija-Flor)

Dó Maior: C C(♯5) C⁶ C(♯5) C

Eh! Ma - no - a Mi - nha ca - no - a vai cru - zar

A⁷ Dm Dó Menor: Fm Cm

o Ri - o Mar Ver - de pa - ra - í so

1. D⁷ G⁷

É on - de I - a - ra me se - duz com seu can - tar

2. Cm D^ø G⁷ Cm

É on - de I - a - ra me se - duz com seu can - tar

Ex. 198 – Modulação no refrão de *Manoa, Manaus, Amazônia. Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz* (Beija-Flor, 2004)

Outra fórmula de refrão que começou a ser percebida em larga escala a partir da década de 1990 é a dos chamados *refrões responsoriais*, assim chamados por conta de seu formato de “pergunta e resposta”¹³⁵. Sua organização interna geralmente é feita da seguinte maneira:

- 1) apresentação de uma frase musical composta por dois membros: *pergunta* (o maior deles) e *resposta* (sempre de curta duração), separados por pausa ou nota de longa duração;
- 2) Repetição variada dessa frase;
- 3) Outra repetição variada ou frase ligeiramente contrastante, de caráter menos responsorial;
- 4) Frase conclusiva (*resolução*).

Os sambas aqui mostrados compartilham a mesma sequência harmônica (Ex. 199). Em alguns deles é possível, inclusive, encontrar traços melódicos semelhantes (marcados em amarelo). Além disso, é notável o número de vezes em que as rimas “eu vou” e “amor”

¹³⁵ Na performance ao vivo os componentes da escola cantam tanto a “pergunta” quanto a “resposta”. Ressalto, portanto, que a *estrutura musical* é responsorial, mas não necessariamente a performance.

aparecem nas *respostas*, provavelmente um reflexo do sucesso obtido por *Peguei um Ita no Norte* (primeiro da lista) (Ex. 200).

ANACRUSE

I
C

V⁷
G⁷

REFRÃO

I
C

V⁷/IIIm
A⁷

IIIm
Dm

V⁷
G⁷

I
C

V⁷/IV
C⁷

IV
F

(IV)
(F[♯]°)

V⁷
G⁷

I
C

Ex. 199 – Fórmula harmônica para refrões responsoriais

"Peguei um Ia no Norte", Salgueiro, 1993

(Domá Chagas / Arizão / Bala / Guaracy / Celso Trindade)

Oh, no ba-lan-ço das an-das
 Vou ma-ve-gan-do em bus-ca da fe-li-ci-da-de

Chords: C, G7, A7, Dm, C, G7, F, C7, G7, C

Labels: pergunta, resposta, pergunta (var.), resposta (var.), pergunta (var.), resposta (var.), resolução

"Na era dos Filipes o Brasil era spághol", Grande Rio, 1996

(Barbetinho / Bebeto do Arrastão / Jailson da Grande Rio)

Me-impo-nho, sou Graú de Ri-o-ó-ó
 Dan-do um ba-ho-de-cal-tu-ra

Chords: C, G7, A7, Dm, C, G7, F, C7, G7, C

Labels: pergunta, resposta, pergunta (var.), resposta (var.), pergunta (var.), resposta (var.), resolução

"Do universo teatral à ribalta do carnaval", Santa Cruz, 2003

(Doutor / Eli Penteado / Jorge Charuto / Marquinho Bombeiro / Fernando de Lima)

Tem pi-er-rô e co-lom-bi-na,
 O dir-co-en-can-ta-me fis-ci-na,

Chords: C, G7, A7, Dm, C, G7, F, C7, G7, C

Labels: pergunta, resposta, pergunta (var.), resposta (var.), pergunta (var.), resposta (var.), resolução

"Cidade Maravilhosa, o sonho de Pereira Passos", União da Ilha, 1997

(Bujão / Carlinhos Fuzil / Wanderlei Novidade)

Bo-tei tu-dô a-bai-xo-ó-ó
 Le-van-tei po-ci-ra-á

Chords: C, G7, A7, Dm, C, G7, F, C7, G7, C

Labels: pergunta, resposta, pergunta (var.), resposta (var.), pergunta (var.), resposta (var.), resolução

"Jesinhazinha, dnhhuuu!! Vocês querem bacalhau?", Imperatriz, 2007

(Merrenga / Xande Sobiinho / Lula Inspiração / Bill Amizade / Altonar)

Quando a-a-gua do mar
 Des-per-tou o pala-dar-ó-ó

Chords: C, G7, A7, Dm, C, G7, F, C7, G7, C

Labels: pergunta, resposta, pergunta (var.), resposta (var.), pergunta (var.), resposta (var.), resolução

"Favela", São Clemente, 2014

(Ricardo Góes / Serginho Machado / Grey / Anderson / FM / Flacinho Segal)

A-for-ça da-fé
 Se-o-bem-ven-ce-o-mal-ó-ó

Chords: C, G7, A7, Dm, C, G7, F, C7, G7, C

Labels: pergunta, resposta, pergunta (var.), resposta (var.), pergunta (var.), resposta (var.), resolução

"Do barril ao Brasil", Tradição, 1996

(Moisés Santiago / Luizinho Professor)

Bo-ta o co-po-eu-to-mo-unco-po-ó-ó
 Da pre-ti-rha, dá-loi ri-ti-ba,

Chords: C, G7, A7, Dm, C, G7, F, C7, G7, C

Labels: pergunta, resposta, pergunta (var.), resposta (var.), pergunta (var.), resposta (var.), resolução

"Samba no pé e mãos ao alto, isto é um assalto!", Porto da Pedra, 1998

(Índio do Império / Tão Tilles / Paulo Roberto / Jorge Dodi)

Ve-nhas a-ven-der a luz-ó-ó
 Vi-da de-mu-ra-cu-tal-a,

Chords: C, G7, A7, Dm, C, G7, F, C7, G7, C

Labels: pergunta, resposta, pergunta (var.), resposta (var.), pergunta (var.), resposta (var.), resolução

5.2.4 Padrão formal

Como vimos, a música das escolas de samba sempre se mostrou versátil no que diz respeito ao plano formal. Nas primeiras décadas de desfile ela se valia da forma binária (A-B); posteriormente, na era dos *sambas-lençóis* (décadas de 1950 e 1960), adquiriu estruturas mais complexas, de maior extensão e divisão em várias partes (sambas com mais de cem compassos tornaram-se comuns); e, nos anos 1970, passou a apresentar um grande número de refrões.

Apesar da pluralidade de formas passíveis de serem aplicadas ao samba-enredo, é notável, a partir da década de 1990, a preferência cada vez maior dos compositores por um único padrão formal (Fig. 1):

Fig. 1 – Padrão formal

Na verdade, essa estrutura é antes uma forma poética do que uma forma musical, já que cada uma dessas quatro divisões corresponde a uma estrofe. Isso significa que cada estrofe pode conter mais de uma parte musical, ou, melhor dizendo, duas ou mais partes musicais podem estar contidas na primeira ou na segunda partes poéticas. Obviamente, cada um dos refrões, dado o seu caráter conciso, corresponde a apenas uma parte musical.

Portanto, tendo como base a forma poética padrão, um samba-enredo poderia ser organizado hipoteticamente das seguintes maneiras (Fig. 2 e 3):

FORMA POÉTICA:	A (1ª parte)	B (refrão central)	C (segunda parte)	D (refrão principal)
FORMA MUSICAL:	A	B	C	D

Fig. 2 - Relação estrita entre as formas poética e musical

FORMA POÉTICA:	A (1ª parte)	B (refrão central)	C (segunda parte)	D (refrão principal)
FORMA MUSICAL:	A, B (...)	C	D, E (...)	F

Fig. 3 - Relação flexível entre as formas poética e musical

Como exemplo da relação flexível que pode ocorrer entre as formas poética e musical, cito o samba *Brasil: visões de paraísos e infernos*, apresentado pela Unidos do Viradouro no ano de 2000. Sua letra integral é a seguinte:

Brasil: visões de paraísos e infernos

(Gilberto Gomes, R. Mocotó, Gustavo, P.C. Portugal, Dadinho)

(PRIMEIRA PARTE)

*Na era medieval começa o meu carnaval
No paraíso eu me vesti de branco
E no "martírio eterno", o vermelho é meu manto
Navegando ao Oriente, "seu" Cabral
O "Jardim das Delícias" descobriu
"Seu" Caminha escreveu o que ele viu
Maravilhas do Brasil
Bordunas, tacapes e Ajarés
Na dança o índio põe aos seus pés
Mas nascem ideias diversas, são mentes perversas
Não foi essa a lição dos pajés*

(REFRÃO CENTRAL)

*Irê, irê, pra agba yê
O negro canta, o negro dança em liberdade
Irê, irê, pra agba yê
Pra agba yê, felicidade*

(SEGUNDA PARTE)

*Bem longe daqui, na festa da coroação
O negro africano, nos seus desenganos
Desfaz-se dos planos, pro branco explorar
Preso nas correntes da vida
São marcas que jamais esquecerá
Mas o tempo passou e a felicidade eu vejo brotar*

Na luz da esperança, há paz e alegria

Pro rei do universo abençoar

(REFRÃO PRINCIPAL)

O dia vai raiar, amor, amor

Com a Viradouro eu vou, eu vou, eu vou

Meu canto de amor se espalha no ar

Quinhentos anos vamos festejar

Já a forma musical é dividida da seguinte maneira (Ex. 201 a 204):

"Brasil: visões de paraísos e infernos", Viradouro, 2000

(Gilberto Gomes / R. Mocotó / Gustavo / P.C. Portugal / Dadinho)

Na e - ra me - di - e - val__ co - me - ça o meu car - na - val No pa - ra -

í - so eu me ves - ti de bran - co E no "mar - tí - rio e - ter -

- no",__ o ver - me - lho é meu man - to__

Na - ve - gan - do ao O - ri - en - te, "Seu" Ca - bral__ O "Jar - dim das de -

lí - cias" des - co - briu__ "Seu" Ca - mi - nha des - cre - veu__ o

que e - le viu__ Ma - ra - vi - lhas do Bra - sil__ Bor - du

35 **C** Em Am D⁷ G

- nas, ta-ca-pes e a-ja-rés__ Na dan - ça o ín-dio põe aos seus pés__

42 Em F[#] B⁷ Em G⁷ 3

as nas - cem__ i - dei - as__ di - ver - sas, são men - tes per -

47 C⁷ F[#] 3 B⁷ 3 E

ver - sas Não foi es - sa a li - ção dos pa - jés

Ex. 201 – Primeira parte de *Brasil: visões de paraísos e infernos* (Viradouro, 2000)

52 B⁷ **D** E B⁷ E B⁷ E

I - rê, i - rê, __ pra a - g - ba__ yê__ O ne - gro can - ta, o ne - gro

58 C^{#7} F^{#m} C^{#7} F^{#m}

dan-ça em li-ber- da - de__ I - rê, i - rê, __ pra a - g - ba__ yê__ Pra a - g - ba

65 B⁷ 1. E 2. B⁷ E B⁷

yê, fe - li - ci - da - de I - rê, i - li - ci - da - de__

Ex. 202 – Refrão central de *Brasil: visões de paraísos e infernos* (Viradouro, 2000)

72 **E** Em Am D⁷ G B⁷
 Bem lon - ge da - qui, na fes - ta da co - ro - a - ção O

80 Em D C
 ne - gro a - fri - ca - no, nos seus de - sen - ga - nos Des faz - se dos pla - nos pro

86 B⁷ E⁷ Am B⁷ Em
 bran - co ex - plo - rar Pre - so nas cor - ren - tes da vi - da São

92 F[#] B⁷ E B⁷
 mar - cas que ja - mais es - que - ce - rá

96 **F** E G[#]m F[#]m B⁷
 Mas o tem - po pas - sou e a fe - li - ci - da - de eu ve - jo bro -

102 E⁷ A A[#] E/B
 - tar Na luz da es - pe - ran - ça, há paz e a - le - gri -

107 C[#] F[#]m B⁷ E B⁷
 - a Pro rei do u - ni - ver - so a - ben - ço - ar

Ex. 203 – Segunda parte de *Brasil: visões de paraísos e infernos* (Viradouro, 2000)

112 **G** E B⁷ E B⁷ E C[#]m
O di - a vai rai - ar, a - mor, a - mor Com a Vi - ra - dou - ro eu vou,

118 F[#]m C[#]7 F[#]m E⁷ A A[#]o
eu vou, eu vou Meu can - to de a - mor Se es

124 E/B C[#]7 F[#]m B⁷ E B⁷
pa - lha no ar Qui - nhen - tos a - nos, va - mos fes - te - jar

Ex. 204 – Refrão principal de *Brasil: visões de paraísos e infernos* (Viradouro, 2000)

Portanto, as formas poética e musical desse samba podem ser assim relacionadas (Fig. 4):

FORMA POÉTICA:	A (1ª parte)	B (refrão central)	C (segunda parte)	D (refrão principal)
FORMA MUSICAL:	A, B, C	D	E, F	G

Fig. 4 – Relação entre as formas poética e musical em *Brasil: visões de paraísos e infernos* (Viradouro, 2000)

De qualquer maneira, a construção do discurso musical do samba-enredo contemporâneo é pré-determinada pela forma poética. E mais: o plano melódico costuma cumprir um comportamento bem definido para cada uma das estrofes da forma padrão. Por exemplo, o refrão principal, conforme me afirmou Gustavo Clarão, um dos compositores do samba acima citado, “normalmente é o auge, é a parte que deve marcar para cair na boca do povo” (CLARÃO, 2009). Com relação ao conteúdo poético, Diego Nicolau afirma que esse refrão “precisa ser simples, mas não bobo. [...] Tem que usar palavras que não sejam difíceis, que sejam do cotidiano do povo, do senso comum” (NICOLAU, 2015)

Já o refrão central geralmente é menos explosivo que o principal, assumindo em muitos casos um caráter mais “balanceado”, ou seja, mais sincopado. Como diz o mesmo Diego Nicolau,

o refrão principal é o de explosão. O do meio eu gosto é de balanço. O surdo de terceira da bateria brinca no refrão do meio. Tem que ter esse molho. É o momento em que está acabando a primeira parte e precisa ter um momento de balançar o ombro (NICOLAU, 2015)

Vimos anteriormente o quanto uma cabeça do samba, o início da primeira parte, deve ser “forte” para não deixar “cair” o samba após a apresentação do refrão principal. Já a segunda parte atua como um elemento de contraste com o refrão central, através da utilização de recursos como a modulação (da tonalidade maior para a menor ou vice-versa) e a mudança da melodia para um registro mais grave (Ex. 205).

"O caso do por acaso", Salgueiro, 1995

(Márcio Paiva / Adalto Magalha / Eduardo Dias / Quinho)

Refrão central: D Em A⁷ D

A - mor, a - mor, quem foi, quem foi Que des-co-briu o meu Bra-sil

Pois o tra - ta - do eu sei que e - xis - tiu

Segunda parte: A⁷ Dm Gm

Vi - a - jan - do foi às Ín - dias

Ex. 205 – Início da segunda parte de *O caso do por acaso* (Salgueiro, 1995)

Dudu Botelho procura, em linhas gerais, traçar essa diferença entre as partes, além de evidenciar o papel fundamental do samba-enredo para a dinâmica do desfile:

É diferente a relação do refrão do meio com o início da segunda parte daquela do refrão de baixo [principal] com a cabeça forte. Porque você canta o refrão de baixo, sai de um momento de explosão, aí vem a cabeça do samba que é o início do tema. Então você faz a cabeça forte. Já no início da segunda, você sai de um momento forte que é o refrão do meio e aí você pode se permitir uma respirada. Se não vira um samba oba-oba. Esses sambas oba-oba se mostram muito pouco funcionais do ponto de vista de ajudar o componente, porque o cara não vai ficar pulando oitenta e dois minutos. Então no seu samba você tem que buscar esses momentos [de relaxamento de dinâmica e registro]. Sem contar que uma melodia em menor te permite desenhos [melódicos] e uma mistura com poesia que, além de permitir esse respiro, torna o negócio muito mais bonito (BOTELHO, 2015).

É interessante notar que a forma poético-musical está intimamente ligada ao comportamento do componente de escola de samba. Um samba com muitos refrões poderia

ser exaustivo para quem o canta por muito tempo, como ocorre na situação do desfile; um samba sem refrões, por sua vez, poderia ser enfadonho. Assim, a alternância entre refrões e estrofes na forma padrão parece garantir o equilíbrio ideal, tão necessário ao folião, entre momentos de maior ou menor empolgação.

O leitor deve se lembrar, entretanto, que a fórmula harmônica característica pode ocorrer, ainda que em menor número, na segunda parte, assim como algumas de suas fórmulas melódicas correspondentes. Nesses casos, um marcador de diferenciação entre o início de cada uma das partes está na performance da bateria:

Em quase todas as escolas, a segunda parte do samba é o descanso da bateria. A bateria vem tocando com todos os instrumentos, por exemplo, tamborim, cuica e chocalho o samba inteiro e quando chega na segunda ela descansa. Então, geralmente a melodia dessa parte tem que ser mais ágil, mais solta, para que o cara do surdo, por exemplo, possa trabalhar descansando. Então, ele vem tocando naquela loucura e quando vira para a segunda parte ele vai mais tranquilo, bem solto, para descansar e voltar no refrão, ou na preparação do refrão, e explodir novamente (NICOLAU, 2015).

Essa diferença na execução fica evidente na transcrição feita por Oliveira (2002) da performance da bateria do Império Serrano no carnaval de 2001. O samba da escola naquele ano, *O Rio corre pro mar*¹³⁶, apresentava a fórmula harmônica característica no início das duas partes; entretanto, a ação dos tamborins e chocalhos difere bastante em cada uma delas: na primeira parte, os chocalhos tocam constantemente enquanto o tamborim faz a “subida”, divisão rítmica em tercinas muito comum em cabeças de samba-enredo (Ex. 206). Já na segunda parte, os chocalhos param de tocar e os tamborins fazem uma figura mais espaçada (Ex. 207), o que, aliado à execução “mais solta” dos outros naipes mencionada por Nicolau, tem como consequência o decaimento da dinâmica e a diluição da massa textural.

¹³⁶ A título de curiosidade, o leitor pode constatar que esse samba compartilha ao menos três fórmulas com outros sambas, as quais podem ser conferidas nos exemplos 92, 117 e 127 do Capítulo 4, além de apresentar, em sua primeira parte, a estrutura do *período*.

"O Rio corre pro mar", *Império Serrano*, 2001
(Arlindo Cruz / Maurição / Carlos Sena / Elmo Caetano)

Voz

A - mor, vem ver o mar, vem con - tem - plar

Chocalho

Tamborim

Voz

o meu Ri - o A - gô,

Chocalho

Tamborim

Voz

mãe Ie - man - já Só de pen - sar

Chocalho

Tamborim

Voz

Dá ar - re - pi - o

Chocalho

Tamborim

Ex. 206 – Início da primeira parte de *O Rio corre pro mar* (Império Serrano, 2001)
(baseado em OLIVEIRA, 2002: 229-233)

"O Rio corre pro mar", Império Serrano, 2001
(Arlindo Cruz / Maurício / Carlos Sena / Elmo Caetano)

Voz: A - xé, mi - nha Gua - na - ba - ra Re - can

Chocalho

Tamborim

Voz: - to mais do - ce do mar Tão do -

Chocalho

Tamborim

Voz: - ce que trou - xe a in - dú - tria E fez o tu - ris -

Chocalho

Tamborim

Voz: - ta se a - pai - xo - nar

Chocalho

Tamborim

Ex. 207 – Início da segunda parte de *O Rio corre pro mar* (Império Serrano, 2001)
(baseado em OLIVEIRA, 2002: 252-255)

A segunda parte é ainda o momento do samba em que se manifesta um maior lirismo, por meio da utilização de notas de longa duração e uma movimentação harmônica mais espaçada. Podemos notar nos sambas abaixo (com exceção de *Uma festa brasileira*, que apresenta uma ligeira variação) a utilização da mesma sequência harmônica (Ex. 208) e, em alguns casos, um tratamento melódico bastante similar (marcados em amarelo) (Ex. 209).

I
C

III m
Em

II m / IV
Gm⁷

V⁷ / IV
C⁷

IV
F

Ex. 208 - Fórmula harmônica para a segunda parte

"Templo negro em tempo de consciência negra", Salgueiro, 1989
(Alcior Macedo / Helinho do Salgueiro / Arizão / Domâ Chagas / Rubinho do Afro)

Em C

na a - tu al - so - ci - e - da - de

Lu - ta - mos pe - la i - gual - da - de

Sem pre - con - cei - to - so - ci - al

"Direito é direito", Vila Isabel, 1989

(George King / Serginho Tonolada / Fernanda Partidário / Zé Antonio / J.C. Couto)

Em

o a - ma - nha - sur - gir -

A flor da paz - se a - brir -

Se - rá pros - pe - ri - da - de

"Uma festa brasileira", Império Serrano, 1994

(Lula / Zito / Beio Pernado)

Em

As - sim -

a fes - ta con - tu - nu - a -

Tão mi - nha quan - to su - a -

Nes - te de - li - rio tro - pi - cal

"Dessa fruta eu como até o caroço", Mangueira, 1993

(Dircen / Erivaldo Coê / Verinha / Preto / Fernando de Lima / Ney Mantos / Bira do Porto / Gustavo)

Em

ho - je lin - da

Te ve - jo - mais - be - la

Nes - sa pas - sa - re - la

Vo - cê ex - plo - de co - ra - ção -

"Cana ou coroa, as duas faces da moeda", Vila Isabel, 1995

(Evaristo Bocão / André Diniz)

Em

Re - nus - cem

da e - vo - lu - ção -

no - vos - fi - lões -

En - tre o O - ci - den - tere - gi - lões -

"A esmeralda do Atlântico", Mangueira, 1995

(Rody / Verinha / Paulinho Carvedinho / Fernando de Lima)

Em

A - chei

No - ro - nha o meu mai - or -

On - de o dra - ção pro - te - ge o - ou - ro -

Que o ca - pi - tão dei - xou -

"Manoia, Manaus, Amazonas - Alimenta e corpo, equilibra a alma e transmite a paz", Beija-Flor, 2004

(Clandio Russo / José Luis / Marquinhos / Jessy Beija-Flor)

Em

Á - gua

que la - va - mi - nha - ma

Ao ma - tar a se -

da po - pu - la - ção -

"Reconstruído a Natureza, recriando a vida: o sonho vira realidade", Portela, 2008

(Junior Saefura, Diego Nogueira, Graninho, Ari do Cavaco e Celinho de Andrade)

Em

Bra - sil -

teu ver - de - o sim - bo - lo - da vi -

Re - no - va - a tu - a e - ner - gi -

a

Meu co - ra - ção - é o meu pa - is -

Ex. 209 – Formulismo na segunda parte

Assim, de acordo com Dudu Botelho, o ideal é que o samba-enredo consiga mover diferentes estados de ânimo no componente:

[O samba perfeito] é um samba que junta tudo isso: lirismo, poesia, força e explosão. Quando você consegue conjugar essas coisas e, evidentemente, a narrativa do enredo, além de uma pitadinha de senso de pertencimento, que é o negócio do componente se sentir ali inserido, “meu samba vai tocar seu coração” ou “canta, meu Salgueiro!” [trechos de *Gaia*], isso dá uma energia diferente. Se você juntar essas coisas todas você tem a obra perfeita. Mas é fácil falar... [risos] (BOTELHO, 2015).

Para Toninho Nascimento, cuja parceria na Portela se distanciou do padrão formal ao compor sambas com três refrões e três estrofes (2012-2014), o padrão seria um modo comprovadamente bem-sucedido de organizar o pensamento composicional:

Fica mais fácil você fazer um samba assim. Se você tiver um cuidado artesanal – nós fazemos samba artesanalmente – pode ser até que surja um samba sem refrão. Mas com essa forma fica muito mais burocrático. É uma forma mais fácil de você desenvolver o seu enredo. Um compositor iniciante vai preferir essa fórmula porque ele vai encontrar mais facilidade. Você já tem uma fórmula pronta e é só você preencher aquela fórmula (NASCIMENTO, 2014).

O mesmo compositor acredita ainda que essa forma sirva a propósitos de ordem mais prática:

Tem também agora o tal do samba de escritório, que é um samba de produção em série, e aí [o padrão formal] facilita o trabalho deles pra caramba. Eu trabalhei como jinglista. Na época de jingle político você tinha que fazer vinte jingles por dia. Então eu já tinha aquela fórmula. Se é um cara para fazer vários sambas-enredo - porque eles não fazem só aqui pro Rio, eles fazem para vários outros estados –, ele já tem essa fórmula. É muito fácil (NASCIMENTO, 2014).

Falarei adiante mais detidamente dos chamados *escritórios*.

5.3 O fator econômico

De acordo com Márcia Tosta Dias em seu livro *Os donos da voz*, a partir de 1993 verificou-se uma expansão no mercado brasileiro de discos que pode ser atribuída a dois fatores: “a relativa estabilização da economia ou, no mínimo, o controle dos índices de inflação, e a popularização do compact-disc, o CD” (DIAS, 2008: 106). Após anos de

retraiamento, o faturamento da indústria fonográfica brasileira passou de 262,4 milhões de dólares em 1992 (o índice mais baixo desde 1974) a 930 milhões de dólares em 1995.

Os discos de samba-enredo, entretanto, fizeram o caminho contrário. Uma reportagem da revista *Veja* publicada em pleno carnaval de 1998 trazia os seguintes dados:

Desde que começou a ser produzido regularmente, a partir do início da década de 70, primeiro no formato de LP, depois no de CD, o disco com os sambas-enredo das escolas cariocas sempre foi um sucesso de vendas. Nos anos 80, passava fácil de 1 milhão de cópias, atingindo o recorde em 1989, com 1,3 milhão de discos vendidos. De cinco anos para cá, esse número despencou - o CD deste ano empacou nas 380.000 cópias, número bem razoável para qualquer artista, mas irrisório quando se trata da trilha sonora da maior festa popular do país. Os indícios de que o samba-enredo virou mico não vêm apenas do mercado fonográfico. A execução nas rádios também está ruim. [...] Puxadores e passistas sumiram também da televisão. Nas últimas semanas, não houve nenhuma apresentação de samba-enredo nos programas de Fausto Silva e de Xuxa, os principais shows de auditório que trazem números musicais na TV Globo (PAIXÃO, 1998).

Alguns compositores creem que as razões para essa derrocada têm a ver com a qualidade do samba-enredo:

O disco [...] hoje vende muito pouco. Em relação ao que vendia, não vende quase nada. [...] O que é que é? É a qualidade do samba. O samba é muito quadrado. É como se a cara da gente fosse quadrada, um caixote. [...] A forma arredondada é que dá uma beleza, e o samba tá muito quadrado. Porque ele tem que correr e fica quadrado. Não tem a ginga, não tem o swing, não tem esse dengo do samba... perde na correria (KATIMBA, 2009).

Eu queria ver esses sambas atuais sendo cantados antigamente. Antigamente era um carrinho de som pequeno e a escola que se virasse na traseira e lá na frente. Nós levávamos no gogó mesmo. Todo mundo sabia o samba (TURCO, 2009).

Outros, no entanto, atribuem esse fenômeno à falta de divulgação dos meios de comunicação:

Na época antiga, nós tínhamos uma divulgação. O samba-enredo era escolhido em novembro, não era em outubro como é agora. O LP saía no final de novembro, início de dezembro, e nós vendíamos quinhentas mil, oitocentas mil, um milhão [de cópias], empatava com o Roberto Carlos, tocava o samba-enredo e era divulgado em tudo quanto era lugar. Me mostra onde se divulga samba-enredo hoje em dia. Não existe mais divulgação, não existe mais lugar nenhum. Ou você vai na quadra, ou você compra o CD ou

então pega no sitezinho alguma coisa. E eu acho que tudo isso também interfere (TUNINHO PROFESSOR, 2015).

Hoje a atual geração de compositores de samba-enredo, da qual eu me incluo, recebe críticas muito duras em relação à qualidade dos sambas. Eu digo que sempre teve sambas-enredo ótimos e ruins, e continua tendo sambas-enredo ótimos e ruins. O problema é que nós temos várias barreiras para a divulgação dos sambas-enredo bons e isso faz com que as pessoas esqueçam o samba. Tenho carinho, devoção e respeito ao Zuzuca, mas “Olelê, olalá, pega no ganzê” não é nada demais. Não é nenhuma obra-prima, mas é um samba eternizado, porque aconteceu numa época onde tudo era divulgado. O samba da Vila Isabel [*A Vila Canta o Brasil, Celeiro do Mundo*], por exemplo, campeã no ano retrasado [2013] é um samba de qualidade melhor do que esse. Só que canta lá fora: as pessoas não sabem mais. Porque não toca. Não tem mais o Chacrinha para tocar samba-enredo, não tem mais os programas de auditório, não tem mais força de divulgação de mídia em FM e tem a Rede Globo dando uma atenção muito pequena nas vinhetas. E vou te dizer mais: o samba-enredo só não morreu de vez porque o advento da internet o salva. Eu acho que nós vivemos muito mais do apaixonado por escola de samba que tem esse veio das redes sociais e da internet como um todo do que propriamente da grande mídia. Na grande mídia nós ocupamos um espaço muito curto de tempo durante o ano. [...] As pessoas só querem escutar aquilo que elas estão habituadas a escutar. Se você tira esse hábito de audição delas, a chance de elas comprarem uma outra possibilidade musical é grande (BOTELHO, 2015).

O compositor Eduardo Medrado faz uma análise: a diminuição da exposição do samba-enredo nos principais meios de comunicação a partir da segunda metade da década de 1990 estaria relacionada a uma mudança de prioridade das gravadoras:

Os sambas acabaram se tornando um jingle do espetáculo maior do carnavalesco. É inegável que a estética visual do carnaval se enriqueceu muito, o espaço do carnavalesco cresceu muito, e a qualidade do samba foi relegada a segundo plano. Entretanto, a diminuição da penetração do samba-enredo na classe média ou na grande massa, para mim não é derivada somente da queda de qualidade [...], e sim porque foi a música baiana que se sobrepôs, como música de carnaval, ao samba-enredo. [...] E não podemos dizer que ela se sobrepôs porque tem melhor qualidade. [...] [Portanto,] a queda de vendagem dos Cds é um fenômeno mais complexo do que a justificativa da queda de qualidade. Esta contribuiu, mas não a justifica plenamente (MEDRADO, 2009).

Para as escolas de samba, naquele momento, só cabia tentar caminhar na esteira do sucesso de seu novo primo rico. Ecos do boom do *pagode romântico* podem ser sentidos já em 1996, quando pela primeira vez o disco de sambas-enredo conta com a presença do teclado sintetizando o som de orquestra de cordas. Nos dois anos seguintes, a fórmula é repetida, sem grande sucesso. E em 1999, uma última cartada para impulsionar as vendas do

disco: a gravadora BMG impõe a presença dos cantores Alexandre Pires (Só Pra Contrariar) e Belo (Soweto) nas gravações, dividindo o microfone, respectivamente, com Jamelão (Mangueira) e Negoinho da Beija-Flor (Beija-Flor de Nilópolis).

A partir de então, o mercado de discos entra em irremediável declínio (DIAS, 2008: 187) e o samba-enredo já não tem mais chances de reconquistar sua antiga popularidade. Nesse estado de coisas, o gênero adquire, a partir da década de 2000, mais uma faceta: a de transmitir em versos os cada vez mais frequentes anúncios publicitários em enredos de escola de samba. Destaco dois sambas da Grande Rio pela sem-cerimônia com que fazem propaganda de seus anunciantes, Nestlé e Brahma¹³⁷:

“Alimentar o corpo e alma faz bem”, Grande Rio, 2005.

(Levi Dutra / Licinho Jr. / Deré / Mingau / Barberinho / Competência / Bitar / Marcelinho Santos / Leleco / Ciro)

MOÇA o teu doce é saboroso

Preparado bem no clima

Se alimentar pro corpo é fundamental

Lá em nosso NINHO tem sabor especial

“Das arquibancadas ao Camarote Nº 1... Um "Grande Rio" de emoção na apoteose do seu coração”, Grande Rio, 2010.

(Barbeirinho / Mingau / G. Marins / Arlindo Cruz / Emerson Dias / Levi Dutra / Carlos Sena / Chico da Vila / Da Lua / Isaac / Rafael Ribeiro / Juarez Pantoja),

Grande Rio, eu sou guerreiro

Sou brasileiro e faço meu ziriguidum

Vibra arquibancada, explode

O Camarote número um

O fato é que a complexidade dos aspectos econômicos em torno do samba-enredo não diz respeito somente à sua presença na grande indústria cultural representada pela TV, rádio e gravadoras. No seio das escolas de samba, em um circuito alternativo longe dos olhos do

¹³⁷ Ressalto o grande número de compositores desses dois sambas, resultado de uma provável fusão de sambas, assim como de novas contingências nas disputas de samba-enredo, as quais serão logo explicadas.

grande público, começa a se formar um modelo de sociabilização muito diferente daquele descrito no capítulo 3.

Como podemos ver nos depoimentos de sambistas mais experientes, as escolhas de samba-enredo nas décadas de 1950 e 1960 eram feitas pelas *pastoras*, mulheres responsáveis pela interpretação da parte coral dos sambas nos ensaios:

O samba-enredo era escolhido no terreiro. Primeiro a gente entrava na roda com o surdinho, cantando [imita o som do surdo]. Quando a escola - naquela época era só baianas, não tinha esse monte de ala que tem hoje em dia - estava cantando, aí que a gente ia para cima do palco. E ali quem escolhia o samba era elas (WALDIR 59, 2009).

Antigamente a gente fazia um samba, chamava as pastoras, e ia para o terreiro com um cavaco e um pandeiro. Cantava o samba, elas liam o prospecto, aprendiam, passava duas, três vezes, na quarta já entrava a bateria e aí seja o que Deus quiser. Se o samba fosse bom, ficava (ZUZUCA, 2009).

Pelo que diz Djalma Sabiá, as disputas ainda não eram influenciadas pelos ganhos financeiros decorrentes do sucesso dos discos de samba-enredo na década de 1970:

Naquele tempo o sambista amador não ganhava dinheiro, não. Foi ganhar depois, de 70 pra cá, através da Top Tape, essa coisa, que começou a dar um adiantamento substancial pro compositor, aí gerou uma cobiça, um olho grande, uma rivalidade... não era mais como o meu tempo, não. No meu tempo um ajudava o outro quando um tava com uma dificuldade no samba: “Fulano, por que tu não bota nesse pedacinho assim, assim e assim?”. Um ajudava o outro sem interesse, não havia interesse de dinheiro. O interesse era sabe o quê? Namorar a mulata mais bonita (SABIÁ, 2009).

De acordo com David Corrêa e Guga, ainda havia a possibilidade, na década de 1970, de participar de uma disputa de samba-enredo sem gastar muito dinheiro:

Nós cantávamos para alguns grupos da comunidade e eles simpatizavam com a letra e a música. Não tinha esse gasto enorme que tem hoje não, porque ninguém tinha dinheiro para gastar, não tinha patrocínio (CORREA, 2013)

Para tu levar umas bandeirinhas pra escola era um sacrifício danado, ninguém tinha dinheiro. A nossa sorte é que a escola não cobrava ingresso. Hoje a escola cobra e cobra caro (GUGA, 2013).

No entanto, à medida que o samba-enredo fazia mais sucesso entre o grande público, emplacar uma obra em uma escola passou a se tornar um negócio atrativo para os

compositores, o que consequentemente tornou as disputas de samba-enredo mais acirradas. Mesmo atualmente, com a diminuição dos direitos autorais de venda de discos e execução nas rádios, os ganhos são consideráveis:

Eu acho bonito a pessoa querer fazer samba-enredo, bacana e tudo, mas a política é grande hoje em dia. Tem gente que chega até a sair no tapa por causa de samba-enredo. Porque a grana é muita. Hoje em dia o samba-enredo é o quê? Trezentos, trezentos e cinquenta, quatrocentos mil. [Direitos de] arena, com execução, etc... dá isso aí! (TRISTEZA, 2009).

Assim, os compositores passaram a ter de arcar com os custos de instrumentistas e cantores que interpretam o samba na quadra, além de torcida, bandeiras, confetes e todo o tipo de aparato que possa chamar a atenção da diretoria da escola para o samba-enredo que está sendo apresentado. Os depoimentos abaixo ilustram bem esse estado de coisas:

O cara para ganhar o samba-enredo hoje numa escola de samba, ainda mais em uma grande, tem que gastar no mínimo uns cinco mil [reais]. Porque tem que pagar entrada, tem que pagar ônibus para levar a torcida organizada que não é nada da escola, é cerveja, pagar o cantor. [...] Eu fiz um samba ano passado para a Portela muito bonito, sozinho. Aí fui falar com o cara [intérprete] e ele falou: “Para você eu faço por quatro mil”. Para defender o meu samba por quatro mil! E eu digo: “Não, não vou pagar porra nenhuma, porque eu vou concorrer, se eu não ganhar, e depois [como é que fica]?” (WALDIR 59, 2009).

Se o sujeito hoje não tiver uma situação financeira privilegiada, ele não disputa samba-enredo, que virou um comércio que depende do dinheiro do autor, do compositor. Por isso que muitas das vezes tem compositor, que às vezes, coitado, não tem a possibilidade [de concorrer], mas está com um samba bonito. O samba dele é lindo, mas ele, financeiramente, não tem condições de encher uma quadra, de alugar ônibus, nem de pagar a inscrição do samba (TRISTEZA, 2009).

Na verdade, é consenso que para ganhar uma disputa de samba-enredo em uma grande escola hoje em dia é necessário desembolsar uma soma muito maior do que a mencionada por Waldir 59. Como diz o compositor Dudu Botelho,

Isso varia muito de escola para escola, porque tem preço de ingresso envolvido, desconto que se dá ou não para o compositor... Mas eu duvido alguém ganhar um samba-enredo hoje [no Salgueiro] gastando menos de cento e vinte, cento e trinta mil reais (BOTELHO, 2015)

O progressivo encarecimento das disputas fez com que se exigisse um número maior de parceiros para a divisão das despesas:

Compositor é uma ala em extinção. Porque hoje somente um é compositor. O resto é sócio. São ‘compositores’ [risos] (SABIÁ, 2009).

Tu vê samba com cinco, seis caras. Isso não é parceria, isso é formação de quadrilha. Eu e Beto Sem Braço: isso é parceria. Agora é cinco: um é para pagar o ônibus, o outro para pagar o prospecto, o outro para pagar a bebida, o outro para pagar aquele negócio... (MACHADO, 2009).

Antigamente eram dois parceiros. Porque você não gastava nada! Um ou dois faziam o samba, não precisava de cinco. Cinco é por causa dessa disputa que está tendo aí. Hoje o samba-enredo na Mangueira, Deus me livre! O que nêgo gasta lá é brincadeira, é uma fortuna! (GUGA, 2013).

Hoje em dia é um condomínio no samba. Primeiro eram dois, eu e Candeia, era o Walter Rosa lá com um outro parceiro, agora não: é dez, porquê? Por causa da grana, para dividir entre os parceiros. Pô, o cantor está pedindo uma nota violenta, tu tem que pagar ingresso, tem que alugar ônibus para levar torcida organizada que não tem nada a ver com o samba, que não é da escola, mas por causa desses condomínios, enchem o ônibus. Hoje em dia para tu ganhar um samba-enredo numa escola de samba tem que ter dinheiro (WALDIR 59, 2009).

Assim, no final de tudo, o lucro da disputa não é tão grande quanto pode parecer:

O prêmio é aspas 400 mil. Se tirar a parte da escola, em algumas escolas, sobra 200. Se tirar a despesa do samba, sobra 140. Bota aí 15 mil para dividir com o cara do cavaquinho que te ajudou, o cantor... Até perdi a conta. 145? Divide por cinco pessoas, ou seis, o sete, que é o que pede hoje, vai dar o que? 20, 30 mil? É um bom dinheiro ainda. E vai ter gente que vai aceitar fazer por esse dinheiro (DINIZ, 2013).

É daí, portanto, que surge a importância dos *financiadores*, indivíduos cuja responsabilidade na parceria não é compor o samba, mas sim arcar com os custos financeiros da disputa:

A maioria são empresários. Pessoas que já gostavam de samba e deram certo na vida e podem investir. Tem pessoas que já eram do samba, já eram foliões e deram certo em suas profissões e agora querem fazer parte da festa. Querem deixar de ser o folião para ser um agente de dentro (NICOLAU, 2015).

Hoje em dia você não pode fazer um samba-enredo sozinho. É dois, três, quatro para fazer um samba-enredo. Às vezes tem samba que tem cinco, seis parceiros, mas só um, dois fazem. A verdade é essa. Um vem com o dinheiro, porque hoje é uma guerra, virou comércio. Você pode estar com um hino, lindo pra caramba, mas se você não encher a quadra, com gente cantando, se você não fizer um *trabalho coordenado*, você não ganha o samba, não. [...] Não adianta dizer “nós somos quatro, cinco parceiros, todo mundo duro, vamos botar um samba”, que você não vai ganhar o samba. Não vai. Antigamente tu ganhava sem dinheiro, hoje em dia não ganha, não. Então, o conselho que eu dou aos novos que estão começando: “Quer fazer samba-enredo? Cola com a pessoa que tenha possibilidade financeira. Cola com patrocinador. Senão não vai ganhar samba-enredo. Teu samba pode ser um hino, mas quatro parceiros duros não ganham samba-enredo” (TRISTEZA, 2009, *italico meu*).

Segundo Diego Nicolau, o que motiva os financiadores a entrarem em um negócio de alto risco é a possibilidade de ganharem algum retorno financeiro, mas, acima de tudo, de poderem ser vistos como sambistas:

Esses financiadores também buscam notoriedade. O Brasil é de maioria de gente pobre. Mas tem muita gente com concentração de renda, que não tem mais onde gastar dinheiro [risos]. E ele quer estar do lado do Dudu Nobre, quer estar do lado do Arlindo Cruz... essa é uma das formas de ele se fazer notório, de se fazer presente. Então, o Arlindo Cruz tem a arte. Para ganhar um samba-enredo, ele precisa do dinheiro. Esse cara tem o dinheiro e ele quer fazer parte desse universo, ele quer sair na foto do lado do cara, ele quer chegar em casa e falar para os amigos dele num churrasco: “Sabe tal samba-enredo? É meu!”. Pra gente resumir, é vaidade. É vaidade e investimento, porque ganha dinheiro. Ele vai investir o dinheiro dele durante um tempo, esses 60 mil não vão fazer diferença para ele nesses três meses, e ele vai ver: “Esse samba tem condições de ganhar, então vou investir nessa parceria, porque a probabilidade de ela me dar retorno é grande”. Porém é um dinheiro que ele dá como perdido, porque é uma chance em trinta e nove, quarenta, depende de quantos sambas estão inscritos. Ou no mínimo uma chance em cinco, porque geralmente tem pelo menos cinco sambas disputando. Então a questão é mais essa, a notoriedade, a vaidade de ter o nome no CD, de estar registrado na história (NICOLAU, 2015).

Tem muita gente que não faz samba que quer ser compositor. Tem gente de grana que tem o orgulho de ter o nome num samba. A verdade é essa, não adianta mentir:

- Somos cinco num samba? Peraí, fulano, vamos botar o cara que é milionário. Será que ele aceita?
 - Botar meu nome? Pô, legal! Quanto é que é?
 - Olha, nós vamos gastar uns cinquenta mil, sessenta, oitenta mil.
 - Ah, deixa comigo!
- (TRISTEZA, 2009).

Faz parte do acordo, portanto, que os financiadores integrem nominalmente a parceria:

Se ele [compositor] precisa do cara [financiador], a regra é essa... ou então não pega dinheiro com ele. Se ele defende que o samba deve ser assinado pelo compositor, então ele tem que ser feito, assinado e levado na disputa por ele. Se o cara [financiador] bota a camisa do samba, sobe no palco, ele tem que assinar o samba. Se ele é parte do todo, por que o nome dele não está lá? Não se pode falar assim: compositores Fulano e Beltrano, investidores Sicrano. Na minha concepção não cabe. Se ele faz parte do processo, ok, o nome dele está lá (NICOLAU, 2015).

“Ah, Tuninho, com isso você está querendo dizer que tem gente que entra no samba porque de repente vai te ajudar [financeiramente]?”. Olha só, o que ele fez ou o que ele não fez, se fez muito ou se fez pouco, isso é problema meu enquanto compositor e parceiro dele. Porque no momento em que eu aceitei que ele fosse o meu parceiro, eu não tenho que passar para ninguém. O problema é meu e dele (TUNINHO PROFESSOR, 2015).

Cabe lembrar que a formação de parcerias por interesses que extrapolam os puramente musicais é uma prática antiga no samba. É de amplo conhecimento, por exemplo, que Francisco Alves, parceiro de Ismael Silva e Nilton Bastos em *O que será de mim?* (Ex. 3 do Capítulo 2), era um dos maiores compradores de samba na virada das décadas de 1920 e 1930. Para efeito de ilustração, vale a pena transcrever a passagem imaginada por Máximo & Didier (1990):

Francisco Alves, Ismael ao seu lado, deu voltas e mais voltas pelo Centro. Conversando, falando do quanto os dois poderiam ganhar com aqueles sambas, das vantagens de se tornarem parceiros. Comprometia-se a gravar tudo de bom que Ismael fizesse, dividindo com ele cada tostão ganho na venda dos discos. Em troca, Ismael entregaria a Francisco Alves tudo que fosse compondo. Os sambas gravados e editados, naturalmente, levariam a assinatura dos dois [...].

[Ismael então explica que já havia feito um trato de parceria com seu amigo Nilton Bastos]

Para Francisco Alves não havia o menor problema:

- Então a gente inclui ele na parceria (MÁXIMO & DIDIER, 1990: 210-1).

Sandroni propõe o nome de parceria “nominal” para o tipo ocorrido acima, ou seja, “quando ela era dada ou vendida na circulação comercial de sambas; e de parceria ‘real’ quando os parceiros participavam, mesmo que nem sempre em igual medida, na composição do samba” (SANDRONI, 2001: 148).

O compositor e percussionista Raul Marques relata a história de uma figura chamada Miguel Baúza, que tinha por hábito comprar sambas:

Às vezes a gente estava sem dinheiro e o Buci [Moreira] me falava: “precisamos fazer um samba pra levantar uma nota do Baúza”. Chegava perto dele, era só cantar que o dinheiro aparecia. A gente até fazia samba de improviso e o negócio dava certo (CABRAL, 1996: 300).

E menciona ainda um outro comprador chamado César Brasil, desprovido de talento para a composição:

Aquele também era firme. Era gerente de um hotel na Rua Frei Caneca e descobrimos que o fraco dele era querer ser compositor. [...] Uma vez, apareceu um cara com uma letra sobre o petróleo descoberto em Lobato, na Bahia. Ele se meteu a completar a letra e saiu um troço assim: “O petróleo do Lobato / Está cheio de salpicato”. Buci e eu caímos na gargalhada. Ele perguntou: “De que é que vocês estão rindo?”. “Nada. É que achamos interessante essa palavra que você colocou” (CABRAL, 1996: 301).

Retornando aos dias atuais, Toninho Nascimento reconhece que os financiadores têm um papel importante na engrenagem econômica do circuito das escolas de samba:

Você tem que entender que a disputa de samba-enredo é um espetáculo que antecede o espetáculo maior que é o desfile. E todo espetáculo musical precisa de um patrocinador. Não existe peça de teatro sem um patrocinador, não existe nenhum evento musical sem um patrocinador. Tem que ter um patrocinador. Se não tiver você não faz. Então a disputa de samba-enredo também tem que ser entendida como um espetáculo. Ela precisa de um patrocinador (NASCIMENTO, 2014).

Assim, a partir do poder econômico dos financiadores, surgiu até mesmo uma nova profissão criada especialmente para as disputas de samba:

Tem até pessoas que são arranjadores de torcida. Por exemplo, o Flávio [nome escolhido somente como exemplo] tem cinquenta pessoas à disposição dele, com endereço e telefone. Eu contrato o Flávio: “Quanto é que tu quer pra me dar uma cobertura lá na Imperatriz Leopoldinense?” Ou na Mangueira, no Salgueiro, qualquer lugar. “É tanto”. Você senta com o cara, dá o dinheiro [...], ele compra cerveja, compra uma carne, chama aqueles cinquenta, leva para um lugar, bota o samba pra tocar, dá prospecto, eles ensaiam ali, o cara manda o ônibus pra lá, o ônibus vem, traz pra escola [...]. Tu bota o pessoal pra dentro com bandeira e tudo. É uma torcida que não é da escola, ela é de fora (GUGA, 2013).

Hoje existem os profissionais de torcida. A gente já chegou nesse ponto. É um cara que é contratado por você, ele ganha um salário, para arregimentar torcida. “Olha você me dá aqui 1500 reais. Daqui eu vou comprar carne, cerveja e vou pegar o meu dinheiro. E vou trazer para você um ônibus com setenta pessoas pra cantar o samba”. E você fica sujeito a isso, porque se você não levar, não dá certo (NICOLAU, 2015).

De fato, as torcidas podem ser decisivas para que uma parceria consiga emplacar seu samba em uma escola. Djalma Sabiá conta que a razão para a escolha do seu samba para o carnaval de 1976 do Salgueiro (*Valongo*) se deveu a uma estratégia que, guardadas as devidas proporções, se assemelha ao que acontece nos dias de hoje:

O Osmar [Valença] proibiu a entrada de molecada no ensaio. Porque ele estava sabendo que estava sendo preparado um grupinho para dar força ao samba. [...] Nós já estávamos no [club] Maxwell. No meio do clube passava um riacho. Esse riacho não tinha água, não. Então o Zé Borracha fez que nem aquela história do Cavalo de Tróia: ele botou a molecada toda dentro do rio. [...] Nesse tempo quem era a comunicadora era a Elizabeth Nunes. A hora em que a Elizabeth comunicou a hora do meu samba ser cantado, começou a aparecer o pessoal que estava me apoiando, mas a garotada estava lá malocada. Aí quando entrou no samba mesmo, com a Dinalva [intérprete do samba], saiu de dentro do rio aquela molecada, coisa e tal, deu aquele vareio na quadra. Não teve jeito. Disseram “é o Salgueiro mesmo que tá aí, meu Deus do céu, o Salgueiro tá aí”. Ficou parecendo Cavalo de Tróia, armaram uma pra invadir [risos]. Aí o Osmar teve que dar o samba. Foi uma pressão danada (SABIÁ, 2009).

As torcidas, portanto, podem já dar uma ideia de como um samba se comportará no desfile:

O teu samba é melhor do que o meu. Mas você bota vinte pessoas para cantar e eu boto duzentas e cinquenta. Aquelas duzentas e cinquenta pessoas vão agregar ao meu samba uma qualidade que ele não tem, cria-se um fato social que vai agir sobre todas as pessoas que estão naquele ambiente. Então hoje você precisa de torcida (NASCIMENTO, 2014).

O samba-enredo é genuinamente um gênero musical para muita gente cantar. Para ficar bonito não é só um bom cantor. Para ficar bonito, o povo tem que cantar. [...] Na verdade, para a música em geral, mas para o samba-enredo mais ainda por ser um gênero oriundo de uma festa popular. Então é muito importante você ter noção de como o samba vai se comportar na voz de um monte de gente. Você só vai saber isso se levar torcida ou se você for um cara com muito tino, muita experiência: “Esse samba aqui eu não preciso ver com torcida porque eu sei que vai dar certo”. Se você não tiver um cara, como a maioria das escolas não tem, com essa visão de futuro, a torcida acaba sendo muito importante, porque ela vai cantar e as pessoas vão dizer: “caramba, esse samba na avenida vai arrebentar! Olha como o povo canta, como é bonito!”. E aí vem o samba que de repente é melhor, e se pegasse aquela torcida ia ficar mais bonito ainda, mas ele não tem esse povo. Não tem dinheiro para ter esse povo (NICOLAU, 2015).

Há, entretanto, uma razão de ordem mais prática: as escolas de samba usam as disputas de samba como fonte arrecadadora de dinheiro. Portanto, é necessário que a parceria dê uma resposta à escola não somente no aspecto musical mas também - ou principalmente - no financeiro:

As coisas mudaram e a disputa de samba-enredo não se restringe mais a você ficar lá sentado e ouvir o samba. Você quer ver alguma coisa a mais. A ponto de às vezes o samba ser muito bom e as pessoas dizerem “o seu samba é muito bom, mas você não está colocando ninguém na quadra”. De certa forma estão dizendo “ou você se adequa ou de repente você não vai vencer”. [...] Eu não disse que as escolas não procuram o melhor samba, mas sim que um dos itens é: “valorize de alguma forma o seu samba, porque nós não estamos vendo isso para que você possa vencer” (TUNINHO PROFESSOR, 2015).

Porque não adianta, eu vou com um grande samba, mas com uma torcida mirradinha, vem outro samba razoável ou bom com uma galera cantando, com bandeira, com fogos, com não sei o quê... aí falam assim: “Tem que botar torcida, filho, senão você vai perder” (NICOLAU, 2015).

Eu, como compositor concorrente, fico procurando levar o máximo de gente possível dentro de uma estrutura que a parceria pode gastar. E como eu, é todo mundo. [...] Mesmo as pessoas tendo a consciência de que aquilo ali não tem nada a ver com a escola, quando elas começam a querer que o seu samba vença elas falam “pô, dá uma caprichada, dá um reforço na torcida”. Não tem como fugir disso. Você pode até fugir da fórmula padrão de construção do samba, mas da fórmula padrão de disputa é bem difícil (BOTELHO, 2015).

A partir da década de 1990 começam a surgir os chamados *escritórios de sambas*, grupos de compositores e financiadores que detêm uma estrutura financeira suficiente para concorrer em várias escolas:

Para a disputa hoje em dia tem que ter por trás um mala cheia pra poder bancar o samba. E é aí que vem o escritório. O escritório tem tudo isso formado. [...] Fica difícil porque o compositor realmente não tem esse poderio de esbanjar gastando. Eles esbanjam mesmo, compram os camarotes todos... Já faz uns três anos que eu vou disputar samba-enredo e os camarotes estão todos já comprados pelo samba que vai ganhar (CORRÊA, 2013).

A vantagem do samba de escritório é você ter essa estrutura. Você ter um patrocinador ou um grupo de patrocinadores já com toda essa estrutura montada. Então você compõe para a tua escola e várias outras escolas, aproveitando essa estrutura. Você faz samba para sete escolas: mesmo que

você ganhe em quatro e perca em três, você já está no lucro (NASCIMENTO, 2014).

André Diniz, frequentemente apontado como um dos maiores compositores de sambas de escritório, se defende das acusações de que sua forma de trabalhar seria nociva para as disputas de sambas-enredo:

Podem falar o que quiser da gente, mas a gente joga o jogo com as regras que eles têm. A gente não joga fora da regra. [...] Tem que levar torcida? Vai ter torcida. Tem que levar gente? Então tem que botar gente. Tem que levar um cantor bom? Vou levar o melhor. Eu estou dentro do jogo. Tem que comprar mesa na final? Vou comprar uma mesa. Tem que comprar camarote? Vou comprar camarote. Não vou dar mole para comprarem antes de mim (DINIZ, 2013).

O compositor ainda explica em detalhes como funciona essa prática:

No Rio, eu fiz esse ano [2013] dois para o acesso e uns cinco para o especial. Ganhei a Vila e mais nada. Então cadê o mega negócio? A visão fantástica, explorada no Fantástico [que fez uma matéria sobre a parceria de Toninho Nascimento] foi a seguinte: você faz samba em três escolas, você tem um investimento de cinquenta mil em cada uma, gastou 150 mil, ganhou 400 mil, valeu a pena. Primeiro que não ganha 400 mil. Segundo: você ganha em uma escola, mas compete em seis. Se você for botar dinheiro nas seis, dá 300 mil de despesas, se a despesa for 50 mil, no Salgueiro é 100... Se for 50 mil, você tem 250 mil de despesa pra ganhar dois sambas. Aí você fala: “vou ganhar dois sambas, vou ganhar 800 mil”. 800 nada, porque a escola pegou cinquenta por cento, já virou 400, [mais] a despesa do samba, então, quer dizer, eu vou ficar “Oh, porque eu sou escritório de samba, vou bancar vinte pra ganhar dois e ter o prejuízo de 90 mil por ano”. Aí sabe o que é pior, que essas pessoas, porque são formadoras de opinião, viram a verdade do mundo do samba. Que é uma máfia, que tem poder econômico, que sustentam as escolas em tudo quanto é lugar. O que a gente tem é a mesma facilidade que os grandes compositores têm, de atrair investidores. Então é assim: um “compositor” [faz sinal de aspas com as mãos] da escola vai me procurar, esse compositor tem condições financeiras, ele tem a estrutura dele, cara, e eu vou fazer o samba. Isso é o escritório do samba. É o cara que faz o samba para gente que tem estrutura para fazer com que a obra dele seja bem representada (DINIZ, 2013).

É importante notar que existe um código de ética nas escolas que impede que um compositor assine sambas de agremiações pertencentes ao mesmo grupo, o que faz com que muitas vezes o real compositor do samba não apareça na parceria:

Existe uma proibição formalmente escrita? Não, acho que não. Mas é um senso comum. Principalmente no grupo especial. No grupo de acesso tem

gente que escreve o nome composto depois escreve só o sobrenome e é levado numa boa, talvez por haverem muitas escolas. Mas no grupo especial não é muito tolerado, não. Nem em disputa. Isso é questão para desclassificação de samba (NICOLAU, 2015).

David Corrêa explica, por exemplo, que o fato de ele haver composto um samba para a Vila Isabel em 1986 (*De alegria cantei, de alegria pulei, de três em três, pelo mundo rodei*, com Jorge Macedo) fez com que ele não assinasse *Tá na hora do samba, que fala mais alto, que fala primeiro*, samba-enredo da Unidos da Ponte do mesmo ano: “Botei a minha filha Denise [na parceria com Grilo, Freitas e Dilsinho] e ela assumiu como poeta. Ela só ‘fez’ esse, mais nenhum” [risos] (CORREA, 2013).

Esse código de ética pode ser, portanto, mais uma manifestação do “ocultamento ideológico” do qual fala Fabbri. Assim, uma das regras ideológicas do universo das escolas de samba é que o compositor tenha uma aura de sambista fiel somente a sua escola:

O torcedor quer que todos aqueles que estão representando a escola dele representem somente a escola dele. Acho que por esse motivo a questão [de assinar publicamente sambas em várias escolas] não é liberada eticamente (NICOLAU, 2015)

Em entrevista, questionei se Diego Nicolau se ressentia de não ter o seu nome na lista oficial de um determinado samba que ele tenha composto, mas não tenha assinado:

Não. Não mesmo. Não tem nem aquela coceirinha. Não tem porque os meus parceiros não escondem. Talvez se escondessem me incomodaria, mas acho que nem assim. Onde eu puder ter meu nome é bacana, mas onde por circunstância não puder ter, não me fere como compositor. Para alguns isso fere: “Não, eu não faço samba sem assinar, prefiro não fazer”. No meu caso, prefiro fazer. Porque eu gosto de compor samba, gosto de estar com os meus amigos, eu gosto do processo, eu gosto de encontrar, eu gosto de fazer aquela bagunça, o processo todo de fazer o samba me seduz demais (NICOLAU, 2015).

André Diniz pensa da mesma maneira:

Se eu aceito uma ideia de não assinar, não seria honesto que eu falasse depois que alguma coisa é minha. Talvez isso nem seja muito bonito, não sei também se é tão feio. Eu simplesmente não faço questão, por achar que pode prejudicar a minha obra, de assinar. Por achar que na disputa ela pode ser prejudicada. Hoje não existem proibições. Existem compositores já fazendo samba e assinando em duas, três escolas. Só que eu acho que se eu botar o nome na Vila e na Tijuca eu vou prejudicar as duas eliminatórias (DINIZ, 2013).

Isso não impede, entretanto, que o público muitas vezes reconheça quem é o real compositor do samba. Guga revela que uma parceria de sua própria escola, a Imperatriz Leopoldinense, veio procurar os seus serviços:

- Guga, vamos fazer o seguinte? Não precisa nem ir lá na escola. A gente só quer [que você participe da composição]. Mas você não vai assinar.

- Eu não quero assinar, não. Tudo bem. Participação [nos lucros] direitinho, isso aí eu quero. Isso eu faço questão. Quanto ao nome, tudo bem, ganho por fora.

Mas todo mundo sabia que eu estava no samba [da Imperatriz Leopoldinense de 2012]. Quando ouviam o samba diziam “esse é o samba do Guga”. Teve uma pessoa que falou assim para uma namorada minha:

- Esse samba é do Guga, né?

- Não, o Guga esse ano não está, não...

- Não está é o caralho! O samba é a cara dele! [risos]

Depois todo mundo ficou sabendo que eu estava [na parceria], mas estava por fora, sem assinar (GUGA, 2013).

Guga, entretanto, garante que compõe somente para sua escola do coração:

Meu coração é verde e branco, meu DNA é verde e branco. As dezesseis vitórias [em disputas de samba-enredo] foram tudo na Imperatriz. Eu não boto samba em escola nenhuma, nunca botei e nunca vou botar. Eu estou na ala de compositores muito feliz, sou muito querido. Eu talvez não esteja com essa bola toda, mas eu sei que quando chego lá todo mundo me abraça, todo mundo fala comigo, eu vejo que todo mundo tem um respeito muito grande comigo. E isso me orgulha de ser compositor da Imperatriz Leopoldinense. Não desmerecendo as outras alas, não desmerecendo a ninguém, mas eu gosto da Imperatriz Leopoldinense. E quando eu parar de fazer samba, não puder mais, eu vou para a ala das baianas, mas na Imperatriz Leopoldinense. E quando eu não puder mais, se eu estiver em vida, eu vou para a Velha Guarda (GUGA, 2013).

Já David Corrêa defende que tem o direito de não ser fiel a somente uma escola:

Eu sou carioca e tenho o direito de fazer samba para qualquer escola. As escolas de samba do Rio de Janeiro pertencem a vocês e a mim também, pertencem ao carioca. A gente faz samba onde a gente se adaptar. Eu, por exemplo, me adapto em qualquer uma. Um papozinho legal, uma cervejinha, daqui a pouco a gente está na casa de alguém da comunidade comendo, bebendo (CORREA, 2013).

No entanto, ainda que um compositor faça obras para várias escolas, sempre há aquela de sua preferência, na qual começou a sua trajetória como sambista. André Diniz, por

exemplo, afirma que a sua entrega quando compõe para a Vila Isabel é muito maior do que quando faz sambas para outras escolas:

Não tem a mínima comparação. É o profissional contra o apaixonado, o amor, a paixão enlouquecida. [...] Então é maravilhoso compor [para outras escolas], mas na Vila... Tem aquelas coisas também, tu tem cinco sambas pra fazer, aí pinta uma melodia sensacional. Aí eu falo “não, não, não, essa aí não vai pra lá, não! Essa aí guarda pra Vila!” [risos]. Achou um refrão magnífico de melodia, guarda pra Vila (DINIZ, 2013).

A maioria dos compositores reconhece que esse modelo de disputa de samba faz com que nem sempre a melhor obra seja a escolhida para o desfile:

O cara vai em Madureira ou Vila Isabel, paga lá uma grana, os caras fazem um samba para ele, chega com uns quatro ou cinco que têm dinheiro, com dez, vinte ônibus que encostam aí na quadra. As pastoras da Mangueira não podem entrar na quadra, eu não sei porquê, [...] o departamento feminino não entra, a ala das baianas não entra, a comunidade não entra, a Velha Guarda não entra... então os caras vêm de fora, trazem dez, vinte ônibus, botam lá dentro e vale? Eu nunca trouxe uma Kombi. Quem canta os meus sambas são os meus amigos, o pessoal do morro. Eu sou do tempo do Cartola, do tempo antigo. Você fazia o seu samba, eu fazia o meu, eu cantava o meu para você, se o meu estivesse ruim [você consertava]... Quantas vezes o Nelson Sargento disse: “O teu samba, aqui, tá por fora. Conserta isso aí”. Eu consertava e ajeitava o dele também, nós íamos para a quadra, as pastoras cantavam os sambas todos e elas sabiam pelo menos seis sambas. A bateria batia igual e era fácil para o júri julgar. Agora como é que você vai julgar? Tudo que é presidente de ala, 90% é analfabeto de samba. Aí o teu samba é bom, mas você tem vinte pessoas na quadra. Vai o outro [compositor] com trinta ônibus, o homem chega com um pacote de dinheiro desse tamanho, distribuindo, comprando Deus e o mundo. E a gente desce com uns sambas que no dia seguinte [a gente pede]: “canta o samba da tua escola”. [A resposta] é um advérbio de negação e um verbo: “não sei” (TURCO, 2009).

Difícilmente um samba desse ano fica na memória das pessoas. Nós da antiga, da velha guarda, por exemplo, acho que o único que ainda tenta alguma coisa sou eu. A maioria do pessoal da velha guarda já desistiu de competir, porque é uma luta desigual ao extremo. Porque você tem que alugar ônibus, você tem que pagar cerveja, você tem que fazer churrasco, você tem que comprar ingresso, você tem que levar galera... são tantas coisas que você precisa ter patrocínio, até. A maioria dos caras que estão ganhando atualmente tem patrocínio. Tem gente patrocinando o samba-enredo. Então a qualidade nessa hora vai pro espaço. Porque o samba não tem nada a ver, são coisas feitas no laboratório, até (NOCA DA PORTELA, 2009).

Eu não faço crítica, porque não é ilegal – a LIESA não proíbe, você pode assinar quantos sambas você quiser – e não é imoral, porque é o teu trabalho e você está ganhando dinheiro com ele. Eu acho apenas que é uma questão

de ponto de vista cultural. Porque você banaliza, você descredencia o mérito de um estilo musical. Você está esvaziando esse estilo musical, está acabando com ele (NASCIMENTO, 2014).

Assim, fica claro que a ala de compositores como instituição de aprendizado de saberes, respeito à tradição e reconhecimento como sambista já não existe mais:

A culpa também é da direção das escolas. [...] Quando eu cheguei na Portela pra ser compositor, eu tive que fazer um teste, fazer um samba ou dois e mostrar ao Candeia. Então, apesar de ter padrinhos fortíssimos, como Natal, Paulinho da Viola, Colombo, Picolino, eu tive que fazer o teste. [...] Eu acho que a direção das escolas tem que fazer uma grande lavagem, limpar os compositores. Ir na ala de compositores e falar “você vão fazer sambas de terreiro primeiro, vai ter um concurso aqui na escola, depois para o samba-enredo você vai ter que ter parceiro da escola, não pode ser gente de fora”. Aí de repente pode melhorar (NOCA DA PORTELA, 2009).

Tuninho Professor lamenta que a situação das alas de compositores tenha chegado a esse ponto, mas considera que é preciso aceitar a atual conjuntura:

A ala de compositores precisa ser respeitada, precisa ser preservada. Ali estão pessoas já com uma certa idade, mas que dedicaram às vezes sua vida toda pelo samba e são realmente dali, têm orgulho de vestir a camisa, batem no peito pra dizer “eu sou Imperatriz Leopoldinense, eu sou Mangueira, eu sou Salgueiro”. Então isso se descaracterizou um pouco. Aí a gente tem que olhar também um outro lado. A profissionalização do samba, a modernidade, também fez com que o compositor procurasse o seu espaço. E agora, infelizmente, o compositor não pode ficar preso a só uma escola, ele quer ganhar o dinheirinho dele, então ele vai para uma, vai para outra... conclusão: eu não sou contra quem faz. Eu não faço. [...] Mas não tenho absolutamente nada contra quem faz, cada um sabe o que faz. [...] Até porque quando a gente entra em uma disputa de samba-enredo, a gente está aceitando as regras do jogo. Então se você está aceitando as regras, faça a sua parte como você acha que seja melhor para você e que você vá se sentir em paz com você, com seus parceiros e com o samba que você faz. Agora, para a escola o que é melhor para ela é o samba. Então se tem alguma escola que não quer abrir a ala, o problema é dela, ela achou que é melhor assim. Se tem escola que escancara, que deixa, se tem escola na qual, de repente, o samba vencedor foi o fulaninho que ajudou, o problema é dela: que seja o melhor e que a escola seja a campeã (TUNINHO PROFESSOR, 2015).

Por fim, o alto custo das disputas, aliado à dificuldade de se adaptar à nova estética do samba-enredo, acabou afastando os compositores mais experientes¹³⁸, incluindo o outrora “descaracterizador” Zuzuca:

¹³⁸ Recentemente é possível notar o aparecimento de baluartes nas disputas. No entanto, geralmente eles são convidados para “dar nome” a uma parceria, e não necessariamente para participar do processo de composição.

Todo ano eu faço um. Eu levo o meu gravador para lá, quando os carnavalescos estão fazendo aquela inscrição do enredo¹³⁹, e eu só estou gravando, gravando. Aí vou para casa e faço o meu boi-com-abóborazinho¹⁴⁰ [risos] (WALDIR 59, 2009).

Eu não me adaptei. Você vê que de lá pra cá eu não ganhei mais samba-enredo. Eu me acostumei com esse meu padrão desse meu gênero. Às vezes eu ajudo os outros. Dou sugestão: “Por que você não faz aqui assim, assim e assim?”. “Pô, entra [na parceria]!”. Eu digo: “Eu não vou entrar em parceria porque, primeiro, hoje no samba-enredo você tem que ter uma reserva de capital forte pra aplicar. Pra pagar bebida pra torcida, pra pagar ônibus, pra pagar fita no estúdio, alugar um estúdio... então é muita coisa. No nosso tempo não tinha isso, não”. Então acontece o seguinte: “Eu posso ajudar vocês a dar uma palhetada aqui. Por que não faz aqui, bota aqui, bota assim?”. É o que eu faço, colaborar com os meus parceiros, com os meus amigos, mas entrar [na disputa] eu não entro mais, não (SABIÁ, 2009)

Eu saí da Beija-Flor quando fiz *Bidu Sayão* [samba-enredo de 1995 da Beija-Flor]. [...] Eu fui cortado numa semifinal com a quadra toda cantando. Se o outro samba fosse bom ou melhor, eu ficaria calado. Eu perdi mais do que ganhei, então estou bem adaptado a perder. [...] Então cheguei à conclusão: “Eu tenho mais é que ir embora. Juntar o que tenho enquanto Brás é tesoureiro” (PAULA, 2009).

Não vou me adaptar, não. Não consigo. Já até tentei. Aliás, fiz um samba aí um ano atrás, foi péssimo, foi uma tristeza. Um boi com abóbora que ninguém queria. Não consigo, não é o meu gênero (ZUZUCA, 2009).

A maioria não disputa. Tem muita gente que desiste. Porque muito antes [da final] já corre um buchicho que vai ganhar um determinado samba. Desanima geral. [...] Tem uns que não acreditam [que há cartas marcadas] e continuam a querer encarar [a disputa], mas tem outros que já desistiram. Outros ainda vivem naquela esperança: “acho que não, acho que é pureza mesmo”, e vão e disputam. Porque é também um tipo de passatempo, um vício... junto com a esperança (CORREA, 2013).

É tendo, portanto, esse estado de coisas como pano de fundo que o projeto estético da parceria de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, abordado no próximo capítulo, deve ser compreendido.

¹³⁹ Provavelmente Waldir 59 se refere ao dia em que o carnavalesco se reúne para apresentar e explicar o enredo aos compositores.

¹⁴⁰ No meio das escolas de samba, *boi com abóbora* significa um samba ruim, mal feito.

6 - “SAMBISTA MODERNO EU SOU, QUERO UM VERSO ORIGINAL”¹⁴¹: A OBRA DE EDUARDO MEDRADO E KLEBER RODRIGUES

6.1 Etnomusicologia do indivíduo

Durante boa parte do século XX, a etnomusicologia teve como principal tendência a realização de pesquisas que procuravam observar e descrever fenômenos musicais de uma coletividade, em detrimento do foco no indivíduo. A preocupação dos pesquisadores em levantar questões relacionadas ao papel desempenhado pela música em uma determinada cultura estimulou, em alguns casos, a formulação de generalizações, principalmente quando os grupos humanos estudados apresentavam um grau de homogeneidade cultural aparentemente alto, como é o caso daqueles localizados longe dos grandes centros urbanos.

Paradoxalmente, ao defender a indispensabilidade do trabalho de campo na etnomusicologia, Bruno Nettl explica que “nós [etnomusicólogos] preferimos a concentração em um trabalho intensivo com um pequeno número de indivíduos ao exame de grandes populações” (NETTL, 2005: 13, tradução minha). Assim, por serem as fontes de informação sobre o conhecimento musical de uma comunidade¹⁴², os indivíduos sempre estiveram presentes em qualquer trabalho desse campo de estudos, mas raramente como o foco das pesquisas.

Entretanto, Jonathan Stock notou o aparecimento, nas últimas décadas do século XX, de trabalhos importantes relacionados ao que chamou de “etnografia do indivíduo ou escrita biográfica na etnomusicologia” (STOCK, 2001). De acordo com o autor, isso se deveu a principalmente três fatores:

- (1) Reconhecimento de que certas sociedades dão especial atenção a indivíduos excepcionais, o que estimularia o pesquisador a estudá-los de maneira mais detalhada;
- (2) Reavaliação das estâncias representacionais na escrita etnográfica, por meio da qual o pesquisador reflete não somente sobre a maneira com que os indivíduos são descritos na etnografia, mas também sobre as limitações e implicações do trabalho de campo;
- (3) Reconceitualização de “cultura” como um mosaico de decisões, avaliações, ações e interações individuais, focando menos em uma visão holística da sociedade (STOCK, 2001: 10).

¹⁴¹ Verso do samba concorrente de Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam e Marcinho para o carnaval de 2002 da Imperatriz Leopoldinense, *Goitacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way*.

¹⁴² Ruskin e Rice (2012: 307) chegam mesmo a considerar que os indivíduos estão para o trabalho de campo como estão as fontes manuscritas para o musicólogo histórico.

Em artigo publicado recentemente (2012), Jesse Ruskin e Timothy Rice acreditam que essa mudança de ponto de vista foi decorrência da crítica, nas ciências sociais, da “visão de cultura como algo compartilhado entre pessoas que vivem em grupos sociais bem definidos” e do reconhecimento de que “as sociedades não são alegremente homogêneas, mas fragmentadas em linhas de gênero, classe social e etnicidade, e que, conseqüentemente, as expressões e ideias culturais serão similarmente fragmentadas” (RUSKIN; RICE, 2012: 308, tradução minha). Reforçando os tópicos levantados por Stock, os autores acreditam que os reflexos dessa postura na etnomusicologia podem ser percebidos de, no mínimo, quatro maneiras:

- (1) Valorização das diferenças de habilidade, identidade e experiências individuais entre músicos de uma cultura;
- (2) Relatos de diferenças e tensões existentes entre indivíduos que agem a partir de diferentes posições sociais e históricas em uma sociedade;
- (3) Visão dos indivíduos como agentes que operacionalizam, movem, dão sentido e mudam sistemas sociais, culturais e musicais;
- (4) Ênfase nas experiências dos etnomusicólogos e seus encontros com indivíduos durante o trabalho de campo (RUSKIN; RICE, 2012: 308).

No texto de Stock, a única forma de etnografia do indivíduo apontada, a julgar pelos trabalhos por ele citados, é a biografia. Já Ruskin e Rice defendem que a biografia é apenas uma das técnicas narrativas possíveis, entre outras quatro: biografia assistida; diálogo; polivocalidade; e análise de textos musicais e performances (RUSKIN; RICE, 2012: 312). É justamente dessa última categoria que este capítulo mais se aproxima, na medida em que analiso a evolução do projeto estético dos sambistas Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues ao longo dos anos, descrevo o processo de gravação e performance de uma de suas composições e procuro compreender a posição dos compositores no ambiente em que atuam.

Embora Ruskin e Rice ressaltem que o termo “indivíduo”, se refere, obviamente, a um único ser humano, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti esclarece que “estabelecer parcerias é parte integrante do tornar-se sambista” (CAVALCANTI, 1995: 91). O depoimento de Guga revela como se dá essa relação:

Tu tem que procurar um bom letrista, primeiramente. Um cara estudioso, um cara que sabe se expressar, um cara caprichoso, um cara inteligente, um cara

versátil... e aí você forma uma parceria na qual praticamente tu olha para a cara do parceiro e ele já sabe o que você quer. Tu dá uma ideia e o cara num instante te alcança. [...] Quando você tem uma parceria, são os mesmos parceiros, os caras com quem você já está acostumado. Você tem que ter uma equipe do teu lado (GUGA, 2013).

Portanto, embora o assunto que me interessa – o projeto estético de Medrado e Rodrigues – esteja situado em uma esfera de grande concordância dos pontos de vista dos dois personagens, o reconhecimento da singularidade das trajetórias de vida e visões de mundo de cada um dos compositores exigiu a presença de ambas as vozes neste trabalho.

6.2 Um mouro no quilombo

Tanto Stock (2001: 10) quanto Ruskin e Rice (2012: 304) concordam que o pesquisador que estuda determinada manifestação musical rapidamente acaba por encontrar indivíduos que se destacam em meio a uma coletividade. No meu caso, mais do que compositores de samba-enredo habilidosos, encontrei nas figuras de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues artistas engajados na construção de um projeto artístico inovador. Já adianto que esse desejo de inovação é antes uma resposta ao cenário descrito na última seção do capítulo anterior, que dizem respeito a uma suposta estagnação do samba-enredo, do que por uma diferença, com relação a outros compositores, no que concerne à vivência no mundo do samba.

Meu primeiro contato com os sambas da parceria foi durante a elaboração do meu trabalho de Iniciação Científica. Ao ouvir o disco de sambas-enredo do carnaval de 2001, fui surpreendido por um samba de uma escola pequena, a Paraíso do Tuiuti, que faria naquele ano a sua primeira participação no Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Com linha melódica incomum e progressões harmônicas ousadas, *Um mouro no quilombo: isto a história registra!*, assinado por Kleber Rodrigues, César Som Livre, David Lima e Cláudio Martins, se diferenciava enormemente das obras do mesmo período e parecia ser uma viva reação ao modelo de samba-enredo vigente.

Através da sessão de fonogramas do site *Galeria do Samba*¹⁴³, verifiquei que esse grupo de compositores participava da disputa de sambas-enredo da Imperatriz Leopoldinense desde meados da década de 1990, tendo, inclusive, a vencido nos anos de 1995 (*Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará*) e 1999 (*Brasil, mostra a sua cara em...*

¹⁴³ <http://www.galeriadosamba.com.br>

Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae). Além do já citado César Som Livre, faziam parte desse grupo Eduardo Medrado, João Estevam e Waltinho Honorato.

Em todos os fóruns de discussão na Internet consultados, o nome de Eduardo Medrado parecia ser o nome de referência da parceria. Entretanto, em entrevista ao autor deste trabalho, Medrado procura desfazer essa percepção:

Eu sou da parceria aquele que gosta de falar; o cara que em anos recentes mais perambulou pelas rodas de samba da vida e por isso talvez tenha essa equivocada imagem de posição de destaque no grupo. Em termos musicais, e sobretudo no foco de seu trabalho, se tivermos que destacar alguém, o nome seria o de Kleber [Rodrigues]. Ele traz o real diferencial melódico para o nosso grupo (MEDRADO, 2009).

Kleber confirma que o seu foco está no aspecto melódico:

Geralmente me empenho mais no trato da melodia. Não que meu parceiro Eduardo não faça também melodia, mas quem tem o privilégio de tê-lo na roda de criação não pode prescindir de sua notável capacidade de gerar imagens construtivas e poéticas. O trabalho na melodia, ou em parte dela, é o que me resta a fazer (RODRIGUES, 2009).

O núcleo da parceria é composto, portanto, por Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, enquanto os outros componentes variavam de acordo com as circunstâncias em que cada obra era composta. Medrado reforça que todos os nomes que já integraram a parceria são “de grande afinidade pessoal ou musical” (MEDRADO, 2009) e deram contribuições relevantes tanto no processo de composição dos sambas quanto na garantia de sua viabilidade nas disputas de sambas-enredo.

Na primeira conversa que tive com Eduardo Medrado, o compositor me confirmou que a parceria tinha, sim, um projeto estético de renovação do samba-enredo, visto naquele momento pelo compositor como padronizado tanto no plano poético quanto no melódico:

De fato, nós formamos uma parceria que definiu para si uma espécie de identidade de estilo que, aparentemente, segue na contramão do que hoje se faz (ou do que hoje vence nas disputas nas escolas de samba) em termos de sambas de enredo. [...] O nosso esforço é a busca de caminhos singulares, ou a fuga do que você denominou como “o uso de clichês melódicos e harmônicos”. Tenho insistido em dizer que os sambas têm se padronizado, têm se emoldurado numa fórmula e isso, penso eu, é o inverso da pretensão artística. Um dos fundamentos da Arte é justamente a criatividade, a fuga das fórmulas; é a busca da expressão de uma diferença singular (MEDRADO, 2008).

A fala de Eduardo Medrado faz referência à utilização excessiva de determinadas estruturas musicais como os refrões responsoriais e o padrão formal, os quais, de fato, levaram a uma estagnação do gênero que somente recentemente começou a ser revertida¹⁴⁴. Desde já, portanto, podemos uma postura muito diferente da maioria dos compositores de samba-enredo no que diz respeito à valorização da originalidade.

Nos anos seguintes ao nosso primeiro contato, passei a acompanhar com atenção o lançamento de cada uma de suas obras; foram realizadas inúmeras entrevistas; acompanhei os sambistas em idas a rodas de samba; e, acima de tudo, tive o privilégio de criar uma verdadeira amizade com os dois compositores.

Com relação ao processo de composição e gravação de *Um mouro no quilombo*, Medrado conta que

Tuiuti [*Um mouro no quilombo*] foi feito em uma tarde e uma manhã que eu fui pra Brasília, onde Kleber morava na época. Eu não podia dizer que eu era o autor do samba, porque quando o samba ganhou eu estava na final da Imperatriz¹⁴⁵. Na primeira gravação, só pra tirar o tom, pegaram o cantor da escola, que era o Ciganerey, pra fazer uma passagem com um cavaquinista que nunca tinha ouvido aquele samba. O samba virou outra coisa, arrumaram o samba [risos]. E eu nervoso, o Waltinho [Honorato] apertava o meu braço, eu não podia falar nada. Eu falei pro Waltinho: “vamos ter que chamar o Kleber”. Antes de eu fazer isso, chegou um recado da Liga [das Escolas de Samba]: “o [cavaquinista] Alceu Maia não entendeu nada do samba, tem alguma coisa errada”. [...] Kleber veio de Brasília só pra isso. Nesse dia eu fui com ele e falei: “Você tem que perder a sua timidez. Tem que chegar e mostrar o que é”. Aí acontece uma cena super bonita: Kleber pega o cavaco e mostra ao Alceu como o samba era. O olho do Alceu começa a brilhar: “Ah... agora eu entendi!” [risos]. E até hoje o Alceu é muito nosso amigo (MEDRADO, 2012).

Pelo depoimento de Medrado, podemos notar que houve um estranhamento, por parte dos músicos envolvidos na gravação, dos elementos melódicos e harmônicos presentes em *Um mouro no quilombo*.

Observemos o samba. Seus primeiros compassos chamam logo a atenção do ouvinte por sua complexidade (Ex. 210):

¹⁴⁴ Sambas-enredo como o da Portela de 2012 (*E o povo na rua cantando é feito uma reza, um ritual*, composto por Wanderley Monteiro, Luiz Carlos Máximo, Toninho Nascimento e Naldo) ou o da Vila Isabel de 2013 (*A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo*, de Martinho da Vila, André Diniz, Arlindo Cruz, Tunico da Vila e Leonel) podem ser considerados marcos dessa nova fase do gênero. Em 2015, uma matéria do jornal *O Dia* apontava os “sambas geniais” que poderiam estar no Carnaval de 2016 e defendia que “a queixa frequente e um tanto polêmica em relação à qualidade dos sambas de enredo atuais não vai desfilar no próximo Carnaval” (BARBOSA, 2015).

¹⁴⁵ Essa é uma prova que mesmo as parcerias com menor poder financeiro procuram tentar a sorte em mais de uma disputa de samba.

Ex. 210 - Compassos iniciais de *Um mouro no quilombo* (Paraíso do Tuiuti, 2001)

Entre os compassos 5 e 10 é realizada uma progressão cromática descendente de acordes maiores com sétima menor ($F\#7 - F7 - E7 - E\flat7 - D7$). Tal progressão poderia ser interpretada como uma marcha harmônica não explícita por quintas ($F\#7 - B7 - E7 - A7 - D7$) na qual os acordes de $B7$ e $A7$ são substituídos, respectivamente, pelos acordes de $F7$ e $E\flat7$, gerando uma linha cromática que combina substitutos da dominante (SubV7) e acordes de dominante (V7)¹⁴⁶. No plano melódico também é possível identificar um movimento cromático entre as notas $L\acute{a}\sharp$ (terça maior do acorde $F\#7$), $L\acute{a}$ (terça maior do $F7$), e $Sol\sharp$ (terça maior do $E7$). Entretanto, ao invés de a melodia continuar para o $Sol\flat$ (terça maior do $E\flat7$), como se poderia esperar, é realizado um salto para o $Mi\flat$, de modo que esta última nota, juntamente com o $R\acute{e}\flat$, atinja cromaticamente a nota alvo $R\acute{e}\sharp$ (comp. 10). Ressalta-se que os saltos melódicos que pontuam o movimento cromático, de difícil canto, contribuem para o estranhamento que essa obra pode causar à primeira audição.

Sobre esse último aspecto, vale a pena mencionar que na performance ao vivo deste samba no desfile de carnaval (na tonalidade de Mi maior, transposta para Sol Maior no exemplo abaixo para facilitar a comparação com o exemplo precedente) o trecho correspondente ao verso “No mar” sofreu uma série de alterações: o salto entre $F\acute{a}\sharp$ e $Mi\flat$ foi substituído por duas notas $Mi\sharp$; o acorde

¹⁴⁶ Os acordes de $F7$ e $E\flat7$ podem substituir os acordes de $B7$ e $A7$ por possuírem o mesmo trítone entre a terça maior e a sétima menor (RAWLINS; BAHHA, 2005: 100). De qualquer forma, como veremos adiante, mais do que substituições que serviriam para “embelezar” a progressão harmônica, o uso do cromatismo corresponde à própria lógica de composição da parceria.

de E $\flat$ 7 cedeu lugar ao Am7; e o Ré $\flat$ foi trocado pelo Dó (Ex. 211). Nenhum dos compositores se lembra do porquê ou mesmo de ter participado dessa decisão, mas presume-se que ela foi tomada com o intuito de ajustar a melodia para que ela se tornasse mais fácil de ser cantada pelos intérpretes e componentes da escola.

Ex. 211 - Alterações na versão ao vivo de *Um mouro no quilombo*

No compasso 15 tem início um trecho na tonalidade homônima menor, procedimento frequente em sambas-enredo (Ex. 212). Já o retorno à tonalidade de Sol maior é feito de maneira bastante engenhosa, através do movimento cromático ascendente na linha melódica a partir do segundo tempo do compasso 23 (Ré - Mi $\flat$ - Mi $\natural$)¹⁴⁷. A finalização da primeira parte do samba (comp. 33), por sua vez, não transmite de maneira inequívoca a sensação de conclusão: a frase melódica se encerra no acorde de E7, e o acorde de Am, sua resolução esperada, é suprimido para dar lugar diretamente ao D7.

¹⁴⁷ É ainda digna de nota a maneira hábil com que os compositores utilizam nesse trecho o *pathos* comumente associado aos modos maior e menor para reforçar o sentido dos versos, escolhendo a tonalidade homônima menor (Gm) para o trecho “Ao risco de tenebrosas tormentas / Piratas, batalhas sangrentas / Mas naufragou” e retornando à tonalidade maior em “O destino lhe sorriu”.

14 D⁷ Gm D⁷
Ao ris - co de te - ne - bro - sas_ tor - men - tas_ Pi - ra

19 Cm F⁷ B^b D⁷
- tas, ba - ta - lhas san - gren - tas Mas nau

23 Gm E^b cromatismo Am
- fra - gou E o des - ti - no lhe sor - riu

27 Bm C⁷
Nas mãos de um Sal - va - dor O trou - xe pro

31 B⁷ E⁷ D⁷
Bra - sil De Zum - bi, é...

REFRÃO CENTRAL

35 G E⁷ Am D⁷ G G⁷
Ê, ô, Zum - bi To - do o Qui - lom - bo, co - ra - gem É for

41 C C^{#o} G E⁷
- ça pra re - sis - tir É fê - que vem a - cu - dir É a vi -

45 Am D⁷ 1. G E⁷ 2. G
- da quebro - ta em ti, Pal - ma - res Ê, ô, Zum - bi res

Ex. 212 - Primeira parte de *Um mouro no quilombo*

A segunda parte (Ex. 213) tende a utilizar procedimentos harmônicos mais tradicionais como a fórmula melódica “aberta” (compasso 51), e a fórmula harmônica característica ligeiramente variada, incluindo o movimento cromático no acorde de Am (compasso 59). Dessa vez a cadência perfeita que encerra esse trecho (comp. 72 e 73) fornece um senso de conclusão mais forte do que a finalização da primeira parte.

50 D⁷ G
E as - sim sur - giu O de - se - jo de es - cre - ver

55 Bm F⁷ E⁷ Am Am(^{#5}) Am⁶ Am(^{#5})
a pró - pria his - tó - ria E quem qui - ser che - gar Pra cons - tru - ir

63 Am Eb⁷ D⁷ Gm Gm(ma⁷)
Es - sa vi - tó - ria Um po - vo mais fe - liz A Me

69 Gm⁷ Gm⁶ Eb⁷ D⁷ cadência perfeita G
- ca de um pa - ís Jus - ti - ça e i - gual - da - de

Ex. 213 - Segunda parte de *Um mouro no quilombo*

O refrão principal (Ex. 214), por sua vez, tem como característica a articulação de traços musicais passionais na sua primeira metade (c. 75-83) e temáticos na segunda (c. 84-93), de acordo com a tipologia sugerida por Luiz Tatit¹⁴⁸. Ressalta-se ainda que, no contexto que estamos discutindo, a escolha do acorde de C[#] na repetição do refrão (comp. 77) pode ter a ver com o fato de que em “determinados cenários da Música Popular do século XX, tal emprego do #IVm7(b5) foi valorizado como escolha inovadora” (FREITAS, 2015: 68).

¹⁴⁸ De acordo com Tatit e Lopes (2008), na melodia passional “manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura”, servindo-se “de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos” (2008: 21), enquanto que na melodia temática “manifestam-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração” (2008: 18-19).

2a. vez: C[#]

75 Dm G⁷ C Cm⁶

Tu és meu so - nho, Tu - iu - ti Tens um des - ti -

81 Bm 1. E⁷ Am

- no a cum pir É bri - lhar no car - na - val No des - fi - le prin - ci - pal

87 D⁷ Dm G⁷

To - do o po - vo a te a - plau - dir, te a - plau - dir Tu és meu so

93 2. E⁷ Am

É bri - lhar no car - na - val No des - fi - le prin - ci - pal

97 D⁷ G

To - do o po - vo a te a - plau - dir

Ex. 214 - Refrão principal de *Um mouro no quilombo*

Eduardo Medrado comenta a recepção desse samba no Paraíso do Tuiuti:

Fiquei preocupado com o impacto que ele teria, por ser inusual. Falei pro carnavalesco [Paulo Menezes]: “Essa é a nossa linha. Não sei se é a linha do Tuiuti, porque ele é um samba diferente...”. Ele disse: “A Tuiuti está no Grupo Especial agora. Ela não tem linha”. E teve muita resistência, já que a gente não era da comunidade. No entanto, acabamos ganhando com um samba que hoje é considerado o hino da escola (MEDRADO, 2009).

O impacto entre os compositores de samba-enredo também foi grande. Medrado conta que Arlindo Cruz, vencedor do Estandarte de Ouro¹⁴⁹ naquele ano, “deu uma entrevista dizendo: ‘o melhor samba-enredo deste ano é o do Tuiuti. É um divisor de águas na história do samba-enredo’” (MEDRADO, 2009).

Em contrapartida, o samba não foi tão bem recebido pelos jurados. No mapa de notas desse carnaval¹⁵⁰, verifiquei que lhe foram atribuídas duas notas 9 e somente uma nota 10 – justamente a

¹⁴⁹ Troféu concedido desde 1972 pelo jornal *O Globo* aos destaques de cada ano. Dividido em várias categorias, é a mais prestigiosa premiação do carnaval carioca.

¹⁵⁰ Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/notas/2001/>.

única nota máxima recebida pela escola em todo o desfile, que acabou sendo rebaixada para o Grupo de Acesso.

6.3 Primeiros passos

Embora sejam reconhecidos no meio do samba como inovadores, os compositores estudados neste capítulo começaram sua trajetória de maneira relativamente tradicional. O primeiro samba da parceria escolhido para representar a Imperatriz Leopoldinense (1995), *Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará*, popularmente conhecido como *Jegue* (Ex. 215), assinado por Eduardo Medrado, João Estevam, César Som Livre e Waltinho Honorato¹⁵¹, é iniciado justamente com a fórmula harmônica característica, assim como faz uso de algumas das fórmulas melódicas anteriormente apresentadas (Ex. 93, 104 e 127).

"Mais vale um jegue que me carregue,
que um camelo que me derrube... lá no Ceará", Imperatriz Leopoldinense, 1995

E - co - am pe - lo ar His - tó -
- rias de - te - sou - ros es - con - di - dos
Sou po - e - ta da can - ção e em - bar - co
nes - se so - nho en - can - ta - do

Ex. 215 - Primeiros compassos de *Jegue* (Imperatriz Leopoldinense, 1995)

Medrado conta a história desse samba:

¹⁵¹ Kleber Rodrigues participou da composição de todos os sambas da parceria, ainda que não tenha assinado muitos deles por na maior parte das vezes estar concorrendo na União da Ilha do Governador. Para evitar qualquer equívoco, serão incluídos no texto somente os autores oficiais.

Kleber, na verdade, nem assina o *Jegue*. O samba estava praticamente pronto e a gente ia passar pro cantor. Na época, na parceria éramos eu, João Estevam, Waltinho Honorato e César Som Livre, e ninguém tocava instrumento. Quando tinha que fazer alguma coisa melódica, escrever, a gente chamava o Malaca, que era um violonista lá da Ilha [do Governador], que ajudava a escrever as harmonias. Pois bem, nesse dia o Malaca não pôde ir, aí o César Som Livre falou: “eu tenho um amigo na Ilha que é gente boníssima. Ele ajuda a gente, ele tira a harmonia”. Aí fomos, [...] estávamos com o samba pronto, a nosso ver [risos]. Quando chegamos na casa de Kleber, comecei a cantar para ele, que começou a tocar e disse: “bonito samba!”. Lá pelas tantas eu comecei a gostar dele e falei: “eu estou na dúvida com esse refrão do meio, que não é compatível com o resto do samba, não consegui chegar lá”. Aí Kleber começou a variar, fez uma melodia... ele fez uma coisa assim... eu fiz um “lalaia”... e a gente fechou a célula melódica. Aí eu nunca esqueço disso: “pega o gravador!” [risos]. Naquele dia eu peguei o telefone de Kleber, porque já simpatizei com ele. Falei: “cara, gostei muito daquilo que você fez ali, melhorou muito. Tem outras partes pra melhorar” [risos]. Ali nasceu minha parceria com o Kleber (MEDRADO, 2009).

O refrão feito com a ajuda de Kleber se tornaria famoso pela angulosidade de seu contorno melódico (Ex. 216).

The musical score is written in 2/4 time. The melody is characterized by sharp angles and a mix of major and minor chords. The lyrics are: "Ba - lan - çou, não deu cer - to, não Pois não pas - sou de i - lu - são E - les trou - xe - ram o ba - lan - ço do de - ser - to Mas não é o gin - ga - do cer - to pra pi - sar o nos - so chão Ba - lan -". The chords indicated above the staff are: C, B♭, E7(b9), Am7, Gm7, C7, F, Fm, C, A7, Dm7, G7, 1. C, G7, 2. C.

Ex. 216 - Refrão central de *Jegue* (Imperatriz Leopoldinense, 1995)

Nesses primeiros dias de carreira no samba, o estilo de composição da parceria já causava certo estranhamento:

Você tinha que ver a reação quando esse samba foi pra quadra na época. As pessoas falavam: “cara, é de uma beleza antiga”. E já tinha gente que se queixava que era um samba melancólico, porque também tem isso: os

sambas antigamente se prestavam até a ser melancólicos, se o enredo sinalizava alguma coisa disso. [...] Nós fomos questionados na época porque a gente falava do povo sofredor e a gente quase perdeu o samba por causa disso (MEDRADO, 2009).

Embora tenham vencido a disputa de sambas-enredo na Imperatriz Leopoldinense logo em suas primeiras tentativas, o desejo de contestação já se fazia presente:

Quando a gente ganhou o *Jegue* falei para os meus parceiros: “Ah é? Ganhamos? Então vamos fazer um samba como se fazia antigamente [...], vamos fazer um nariz de cera, aquelas entradas, pode ser um samba grande”. E fizemos um samba que até hoje eu adoro [concorrente para o enredo *Imperatriz Leopoldinense* honrosamente apresenta: *Leopoldina, a Imperatriz do Brasil*, de 1996], mas que não chegou nem na final (MEDRADO, 2009).

Tendo como modelo os chamados “sambas-lençóis” da década de 1960, a parceria compôs uma obra extensa na qual a primeira referência à Princesa Leopoldina, a homenageada do enredo, só aparece a partir do compasso 31 (Ex. 217):

B F#7 B B G#7

co - ro - a bri - lhan - te da Im - pe - ra - triz

7 C#m7 D#7 G#m7

Cin - ti - la em ver - sos jo - ga - dos ao ar Sem

13 C#m7 F#7 D#7 G#m7

- pre que su - bli - me e ra - di - an - te se vê

19 C#m7 F#7 B D#7

Sua pon - te, a - ve - ni - da to - da a i - lu - mi - nar O - lhos ma - re - ja - dos vão se -

25 G#m7 C#m7 F#7 B

mo - cio - nar Lin - da, mi - nha es - co - la vai pas - sar

Ex. 217 - Compassos iniciais de *Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 1996)

No ano de 1999, a parceria voltaria a ganhar a disputa de sambas na Imperatriz Leopoldinense. Através da utilização de notas longas e um ritmo harmônico alargado, *Brasil*, mostra a sua cara em... *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* trazia como marca um lirismo raramente encontrado nos sambas de sua época. Medrado revela que, por conta disso, chegou a ouvir críticas de que “isso não é samba-enredo, isso é samba de meio de ano¹⁵²” (MEDRADO, 2009) (Ex. 218).

Ex. 218 - Compassos iniciais de *Brasil mostra a sua cara em... Theatrum rerum Naturalium Brasiliae* (Imperatriz Leopoldinense, 1999)

¹⁵² Sambas lançados fora do período do carnaval.

Ter um samba escolhido por uma escola para ser apresentado em desfile é um privilégio que poucos compositores podem desfrutar; ver, então, sua escola de coração se sagrar campeã com uma obra de sua autoria representa um feito ainda mais notável. Nos dois anos em que os sambas da parceria foram escolhidos para representar a Imperatriz Leopoldinense (1995 e 1999), a escola foi a campeã do carnaval. Portanto, antes da composição de *Um mouro no quilombo* a parceria já havia atingido o ápice da carreira de compositor de escola de samba.

No ano 2000 os compositores sofreram sua derrota mais dolorosa. Considerado um de seus mais bonitos sambas, *Quem descobriu o Brasil foi Seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do Carnaval* (também conhecido como *Siga em paz*) foi eliminado na final em uma disputa traumática¹⁵³:

Nesse ano a gente estava empolgado. As pessoas falavam pra gente: “Vocês não podem perder”. [...] Foi a melhor época do Anderson Paz [principal intérprete dos sambas da parceria]. Ele estava com gás, fazendo escola de canto, ele deu um show. Foi emocionante. As pessoas lembram até hoje desse samba. Um dia eu estava na Vila Isabel e um cara me disse: “Eu te conheço, mas você não me conhece. Eu ouvi seu samba em 2000 e seria Estandarte de Ouro”. Outro dia na final do Simpatia¹⁵⁴, um cara que eu também não conhecia chegou até mim e disse: “Eu estava na final do samba de 2000”. E disse a mesma coisa: “Vocês seriam Estandarte de Ouro”. Foi um samba que marcou. [...] Quando perdemos a final, eu chorava, fiquei deprimido. Foi a única vez que eu me deprimi por derrota, porque eu sabia que para a nossa história como compositores era importante aquela vitória, porque a gente já começava a ser identificado como compositores de sambas difíceis (MEDRADO, 2009).

Siga em paz já era marcado pela busca de novas possibilidades harmônicas. Um exemplo disso é a modulação da tonalidade menor para a homônima maior logo nos primeiros compassos do samba, o que causaria uma “surpresa” no ouvinte, conforme Kleber Rodrigues me revelou em conversa informal (Ex. 219):

¹⁵³ No documentário *Imperatriz do Carnaval* (direção de Medeiros Schultz), que trata da confecção do carnaval da Imperatriz Leopoldinense para o ano de 2000, é possível acompanhar o percurso desse samba desde a sua composição até a performance na final da disputa de samba-enredo.

¹⁵⁴ Simpatia é Quase Amor, um dos blocos mais tradicionais da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Am G7

Si-ga em paz! Vá e tra-ga es-pe-cia-ri-as

7 C E7 A

Or-de-nou o ven-tu-ro-so rei - Vá com Deus!

13 F#m7 C#m

Pa-ra a In-dia e pra Á-frí-ca

Ex. 219 - Compassos iniciais de *Quem descobriu o Brasil foi Seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do Carnaval (Siga em paz)* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2000)

No entanto, podemos dizer que as inovações melódico-harmônicas que caracterizariam os sambas da parceria só apareceriam nos anos seguintes à composição de *Um mouro no quilombo*. O fato de a fórmula harmônica não tornar a aparecer em seus sambas é um forte sinal de uma tentativa de negação da maneira mais comum de compor sambas-enredo.

6.4 Década de 2000

Ressentidos com a derrota de *Siga em paz*, os compositores passaram a buscar oportunidades de emplacar sambas em outras escolas. Medrado comenta esse período:

Com a derrota do samba de 2000, a gente saiu mesmo da escola. [...] Quando a gente assina os sambas fora da Imperatriz, é porque a gente estava fora. [...] A gente acabou retornando, mas passamos a ter um braço em outras escolas, como Vila Isabel, Salgueiro e Mangueira. Kleber concorreu na União da Ilha também (MEDRADO, 2009).

Já tratei das estruturas inovadoras de *Um mouro no quilombo*. Olhando em retrospecto, esse samba parece ter sido um “divisor de águas” para a própria parceria, já que a partir dele praticamente todos os seus sambas trariam procedimentos de composição incomuns no gênero. Kleber diz:

Nós queríamos fazer melodias diferenciadas e a partir daí fizemos isso cada vez mais. Pelo menos no meu caso, que era mais focado na melodia,

foi uma atitude de propósito. Eu não gostava da melodia comum e aí queria fazer diferente mesmo (RODRIGUES, 2012).

O primeiro samba pós-Tuiuti foi *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam e Marcinho). Composta para o carnaval da Imperatriz de 2002, a obra pode ser considerada o próprio manifesto da parceria, que define o seu projeto no refrão central: “Sambista moderno eu sou, quero um verso original...”.

Os quatorze primeiros compassos da composição se mantêm estáveis na tonalidade de Lá maior. Entretanto, no compasso 15 tem início uma progressão harmônica por quintas justas que ultrapassa os limites diatônicos da tonalidade maior através da utilização de acordes de empréstimo modal (Dm – G7 – C – F7 – B $\flat$). A retomada do I grau só é feita no compasso 23 (Ex. 220):

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are in Portuguese. The chords and their positions are as follows:

- Measure 1: Chord I (A) above the staff. Lyrics: Eu vi
- Measure 2: Chord VIIm (F#m) above the staff. Lyrics: cor - rer no lin - do cam - po os Goy
- Measure 3: Chord V7/V (B7) above the staff. Lyrics: - ta - cás
- Measure 4: Chord V7/V (B7) above the staff. Lyrics: Te - mi - dos ín - dios ba - ti - za -
- Measure 5: Chord IIIm (Bm) above the staff. Lyrics: - ram o lu - gar
- Measure 6: Chord V7 (E7) above the staff. Lyrics: Ber - ço de his - tó - rias an - ces - trais
- Measure 7: Chord I (A) above the staff. Lyrics: -
- Measure 8: Chord I (A) above the staff. Lyrics: -
- Measure 9: Chord I (A) above the staff. Lyrics: -
- Measure 10: Chord I (A) above the staff. Lyrics: -
- Measure 11: Chord I (A) above the staff. Lyrics: -
- Measure 12: Chord I (A) above the staff. Lyrics: -
- Measure 13: Chord I (A) above the staff. Lyrics: -
- Measure 14: Chord I (A) above the staff. Lyrics: -
- Measure 15: Chord (IIIm/bIII) IVm (Dm) above the staff. Lyrics: Ín - dios, mui - tas
- Measure 16: Chord V7/bIII (G7) above the staff. Lyrics: tri - bos, vá - rias fa - ces
- Measure 17: Chord bIII (C) above the staff. Lyrics: Ca - ni - bal, bra - vo sel
- Measure 18: Chord V7/bII (F7) above the staff. Lyrics: -

Ex. 220 - Compassos iniciais de *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002)

A importância desse samba para a parceria pode ser atestada pela utilização de seu refrão principal (Ex. 221) como alusivo¹⁵⁵ em quase todas as gravações posteriores da parceria para as disputas na Imperatriz Leopoldinense. Conforme pude observar pessoalmente nas eliminatórias para o carnaval de 2016, o alusivo precedia o canto do samba-enredo composto para aquele ano tanto nos ensaios que ocorriam antes da apresentação, nas imediações da Imperatriz Leopoldinense, quanto na performance “oficial” para a disputa, já no interior da quadra. Segundo Medrado, sua parceria é a única a ser reconhecida por um alusivo próprio.

Ex. 221 - Refrão principal de *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002)

¹⁵⁵ Citação de um samba antigo da escola ou de um trecho da melodia do samba que será apresentado, geralmente com andamento mais lento e uma interpretação vocal mais lírica.

Ao longo da década de 2000, o cromatismo seria um elemento bastante presente nos sambas da parceria. É possível encontrá-lo na segunda parte de *Goytacazes* (Ex. 222):

Ex. 222 - Cromatismo em *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002)

No samba composto para concorrer no Salgueiro no ano seguinte, *Salgueiro, minha paixão, minha raiz - 50 anos de glória* (Eduardo Medrado, João Estevam, Marcinho, Duda Ferreira), a progressão harmônica do refrão principal é constituída por uma sequência cromática de acordes maiores perfeitos (E – E $\flat$ – D – C $\sharp$), procedimento que se assemelha àquele utilizado em *Um mouro no quilombo*. Na linha melódica, a combinação entre cromatismo e arpejos, de canto relativamente difícil, parece contrariar a função geralmente atribuída ao refrão principal de ser “a parte que deve marcar para cair na boca do povo”, como já mencionado anteriormente por Clarão (2009) (Ex. 223).

Ex. 223 - Cromatismo em *Salgueiro, minha paixão, minha raiz - 50 anos de glória* (concorrente, Salgueiro, 2003)

Frases cromáticas ainda podem ser vistas no samba concorrente para a Imperatriz de 2007, *Teresinhaaa, uhuhuu!!! Vocês querem bacalhau?* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, Diego Moura, Seu Nelson) (Ex. 224):

Ex. 224 - Cromatismo em *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2007)

No samba para a Vila Isabel (com Mart'nália e Agrião), no Carnaval de 2009 (Ex. 225):

Ex. 225 - Cromatismo em *Neste palco da folia, minha Vila anuncia: Theatro Municipal, a centenária maravilha* (concorrente, Vila Isabel, 2009)

E no samba concorrente para o Carnaval de 2009 da União da Ilha, *Viajar é preciso - viagens extraordinárias através de mundos conhecidos e desconhecidos* (Kleber Rodrigues, Almir da Ilha, João Brizola, Aurinho da Ilha)¹⁵⁶ (Ex. 226):

Ex. 226 - Cromatismo em *Viajar é preciso – viagens extraordinárias através de mundos conhecidos e desconhecidos* (concorrente, União da Ilha, 2009)

A ida para o Salgueiro não resolveu os problemas que os sambas da parceria enfrentavam na Imperatriz Leopoldinense. Eduardo Medrado conta um episódio daquela disputa:

¹⁵⁶ Esse é o único dos sambas citados que não contou com Eduardo Medrado no processo de composição. O cromatismo pode ser, portanto, uma das marcas do estilo de composição de Kleber Rodrigues - seu *idioma*, nos termos de Meyer.

Um dia o João Estevam me liga dizendo: “Edu, vem pro Salgueiro correndo. O carnavalesco [Renato Lage] está em frente à ala de compositores toda e pediu pra mudar o nosso samba”. Soube depois que o Renato disse ao Duda [parceiro naquele ano]: “Eu gostei desse samba, mas ele é grande. Eu quero que corte”. Aí ele tirou uma parte inteira do samba, que eu achava linda (MEDRADO, 2009).

Em 2004, a parceria (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam e Marcio de Almeida) tentou a sorte na Mangueira, mas não obteve sucesso. Kleber se lembra desse samba: “O refrão final era longo, imenso. A gente fazia uma alusão a um samba do Paulinho da Viola [*Sei lá, Mangueira*]. Já pensou se a Mangueira saísse com um samba desses?” (RODRIGUES, 2012) (Ex. 227).

The musical score is written in 2/4 time. The melody is on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff, with some words split across lines. The chords are indicated by letters above the staff. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The lyrics are: "No vai_ e vem_ tem gen-te que so - be, tem gen-te que des - ce Su-bi-da do mor - ro, ca - mi - nhodo ou - ro Sei lá, Man- guei - ra E faz le - van - tar po - ei - ra no ar Man- guei - ra, Es - ta - ção Pri - mei - ra, Mí-nha vi - da in - tei - ra que-ro vê-la pas- sar_ No vai_ e vem sar_". The chords are: Am7, E7, Am7, Gm7, C7, F, E7, Am7, D7, C, C(#5), C6, C7, F, G7, 1.C, E7, 2.C.

Ex. 227 - Refrão principal de *Mangueira redescobre a Estrada Real...* (concorrente, Mangueira, 2004)

Os anos seguintes são marcados pelo retorno da parceria à sua escola de origem e pela utilização de um vocabulário harmônico cada vez mais expandido. Na segunda parte do samba concorrente para o carnaval de 2005 (*Uma delirante confusão fabulística*, de Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam, César Som Livre, André Bonatte) é possível perceber uma breve polarização na mediante cromática¹⁵⁷, marcada em vermelho (Ex. 228). Sua classificação como tal

¹⁵⁷ “Duas tríades ou tonalidades estão em relação cromática mediante se forem de mesma natureza (maior ou menor) e se suas fundamentais estiverem separadas por uma terça maior ou menor” (KOSTKA, 2006: 3). Uma

decorre do fato de que o acorde de Lá maior (A) não está agindo como dominante do VIIm, e sim como um ponto de chegada.

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of five staves of music with Portuguese lyrics underneath. The chords are indicated above the notes. A red box highlights a chromatic mediant shift from E7 to A major (labeled 'A (mediante crom.)').

Chords: Db⁷, Gm⁷, C⁷, A^ø, D⁷, Gm, B^ø, E⁷, A (mediante crom.), Gm, C⁷, F, C/E, A^ø/E^b, D⁷, G⁷, C⁷, F.

Lyrics: Sem_ fron - tei - ras na í - ma - gi - na - ção_ De - li - ran - te con - fu - são_ Fa - da, he - rói, dra - gão E o pa - to se_ tor - na O cis - ne mais_ be - lo_ Nas ter - ras do pi - ca - pau a - ma - re - lo

Ex. 228 - Mediente cromática em *Uma delirante confusão fabulística* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2005)

O mesmo procedimento aparece no samba de 2006, *Um por todos e todos por um* (Eduardo Medrado, João Estevam, César Som Livre e André Bonatte), também composto para a Imperatriz (Ex. 229).

excelente discussão sobre a utilização da mediente no repertório brasileiro pode ser encontrada em Freitas (2017).

Pe - lo mun - do an - dei___ Já ga - nhei e per - di___

Eu só sei que a - mei e Sou fe - liz___

Sou___ Im - pe - - ra - triz___

Mi nha Im-pe - ra - triz___

Ex. 229 - Mediente cromática em *Um por todos e todos por um* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2006)

No samba do ano seguinte, *Teresinha, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, Diego Moura e Seu Nelson), a progressão dos oito primeiros compassos do refrão central gira em torno dos graus I (G) e $\flat$ VII (F), gerando uma sonoridade modal (mixolídio) incomum no gênero. Nos compassos seguintes o acorde de E $\flat$ 7 atua tanto como dominante para o acorde de A $\flat$ ($\flat$ II, tomado de empréstimo do modo de sol frígio) quanto como Sub V7 do acorde de D7, que se encarregará do retorno ao I¹⁵⁸ (Ex. 230).

¹⁵⁸ Além do modalismo aqui apontado, o leitor pode encontrar um panorama das diferentes interpretações para os acordes $\flat$ II e $\flat$ VII em Freitas (2010: 90-95).

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, and chord symbols are placed above the staff.

Staff 1: Chords: I G, bVII F. Lyrics: Quan - do os bra - vos guer - rei - ros bus - ca - vam os ma - res sem fim

Staff 2: Chords: I G, bVII F, V⁷/bII E^{b7}. Lyrics: Sob as gra - ças de O - din Na luz de um tro -vão Thor sor -

Staff 3: Chords: bII A^b, 1. Sub V⁷/V E^{b7}, V⁷ D⁷, 2. Sub V⁷/V E^{b7}, V⁷ D⁷, I G. Lyrics: ri - a Va - len - ti - a, va - len - ti - a, oi ti - a, va - len - ti - a

**Ex. 230 - Modalismo em *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?*
(concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2007)**

Já na segunda parte de *Imperatriz...* só quer mostrar que faz samba também! (João Estevam, César Som Livre, Marcinho e Toninho da Ilha)¹⁵⁹, de 2009, podem ser ouvidas as tonalidades de Ré maior, que inicia a seção, e sua mediantes, Fá# maior (comp. 17). A partir do compasso 23, entretanto, tem início um longo trecho no qual é difícil afirmar com segurança qual é a tonalidade empregada. O que ocorre é uma transposição, com ligeiras variações, de uma frase melódica de acordo com uma marcha harmônica por quintas (F#7 – Bm7 – E7 – A – D7 – G – C7) que somente é encerrada a partir do compasso 36, quando é possível notar uma estabilização na tonalidade de Fá maior. A tonalidade original (Ré maior) somente será retomada definitivamente no compasso 55 (Ex. 231):

¹⁵⁹ Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues não assinaram o samba porque estavam concorrendo na Unidos de Vila Isabel.

RÉ MAIOR

Em⁷ A⁷ D

Sur - giu _____ no Re-crei-o de Ra-mos faz cin-quen-ta a - nos

7 Am⁷ D⁷ G[#] Gm⁶ D

La-la - la-la-la-uê Foi re-frão na te-vê

FÁ# MAIOR

15 C^{#7} F[#] D^{#7} G^{#m7} C^{#7}

Oi, Ba - hi - a Só deu La-mar - ti - ne Che-gou pra ven- cer

CICLO DE QUINTAS

21 F[#] F^{#7} frase Bm⁷

Li-ber - da - de A-bre as a-sas so-bre nós

29 E⁷ transposição (var.) A D⁷ transposição (var.)

Tan-tos sam-bas e ar- tis - tas ge - ni- ais U-ma his - tó-ria e tan-tos

FÁ MAIOR

35 G C⁷ F

car - na - vais Ho-je eu vou fes-te - jar Con-vi - dar o ca - ci-

41 A^ø D⁷ Gm⁷ G^ø

- que pra co-me - mo- rar Va-mos lá ba - te - ri - a

46 C⁷ F F⁷

O po - vo quer brin- car Com a Im - pe - ra - triz

RÉ MAIOR

51 Bb⁷ A⁷ D

do car - na - val

Ex. 231 - Modulações em *Imperatriz... só quer mostrar que faz samba também!*
(concorrente, *Imperatriz Leopoldinense*, 2009).

Poderia-se argumentar que tais procedimentos são usuais em certos estilos de música popular, como a bossa-nova. Entretanto, é importante frisar que, no universo das escolas de samba, a estética composicional da parceria é largamente percebida como inovadora. Portanto, como apontam Ruskin e Rice, “a questão da excepcionalidade pode ser uma questão de escala. À distância, um indivíduo [...] pode parecer comum, mas uma compreensão mais profunda de seu estilo musical e papel na comunidade pode revelar sua excepcionalidade” (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução minha).

É importante ressaltar que, apesar da complexidade de suas obras, Kleber não teve educação musical formal: “Faço uso do violão e do cavaquinho de maneira intuitiva, sem conhecimentos aprofundados de música” (RODRIGUES, 2009). Questionado sobre seu processo criativo, Kleber atribui grande importância à intuição e à falta de conhecimentos técnicos sobre música: “Se tem alguma melodia estranha, é por causa da ignorância melódica. É por não saber mesmo. Se a gente soubesse mais, talvez pudéssemos compor mais *corretamente*” (RODRIGUES, 2012, *italico meu*). Isso significa que as figuras de Eduardo Medrado - que não toca nenhum instrumento harmônico - e Kleber Rodrigues são intrigantes: ao mesmo tempo que se assemelham com os outros sambistas no que diz respeito à formação musical e à vivência no samba, sua postura com relação à inovação e originalidade difere bastante da maioria. Portanto, a busca por caminhos singulares e a recusa aos padrões pode estar plenamente presente em indivíduos cuja formação musical se deu de maneira informal, marcada pela oralidade.

Kleber partilha da ideia de que o samba-enredo exige um intenso trabalho de elaboração do material musical:

Eu entendo que o samba-enredo é laboratório puro, você tem que ficar buscando coisas diferentes, formas melódicas. Portanto, eu não vejo como algo inspirado, embora isso possa acontecer também. [...] Se a ideia [melódica] não for muito boa a gente abandona. Não faz, não segue com ela. A gente abandona, até que venha uma, pode ser no meio, no início, no final, em qualquer ponto do samba, e a gente parte dali. Mas nunca é a primeira ideia, a não ser que a gente encontre uma muito boa (RODRIGUES, 2012).

Vale ressaltar que os sambas de meio de ano da parceria não apresentam a quantidade de experimentações que caracterizam seus sambas-enredo. Isso parece indicar que, mais do que um projeto artístico hermético, a tentativa de forçar os limites estéticos do samba-enredo tem como causa o próprio contexto atual das escolas de samba.

6.5 A obra e seu tempo

A aposta da parceria em um projeto estético diferenciado tem custado caro: desde *Um mouro no quilombo* até o ano da conclusão deste trabalho, os compositores nunca mais conseguiram vencer uma disputa de samba-enredo. E embora tenha sido considerado por alguns sambistas como um “divisor de águas”, o samba do Paraíso do Tuiuti acabou por não mudar o panorama da música das escolas de samba, permanecendo isolado no rol dos sambas já apresentados na Sapucaí.

Para Medrado, os compositores atuais se tornaram reféns de um modelo padrão de samba-enredo:

Eu costumo dizer que temos ainda grandes compositores nas escolas de samba (muitos já as abandonaram, é verdade) e que poderiam estar produzindo obras de qualidade superior. Mas boa parte desses autores ficaram reféns dessa “camisa de força monocórdica”, sabendo que fugir desse padrão de composição os deixaria fora de quaisquer chances nas disputas nas escolas. (MEDRADO, 2008).

Kleber Rodrigues pensa da mesma maneira:

Trabalhamos com fortes doses de exigências para não cairmos no lugar comum. O lugar comum que nos referimos é o modelo único de melodia atualmente utilizado, um copiando o outro, e de forma [ainda] mais acentuada no que tange aos refrões. Isso vem confundindo os nossos carnavais. [...] Abriam-se espaços para todos, o que é bom, entretanto a vaidade de ser compositor trouxe ao cenário do samba gente que nunca viveu a criação musical, e agora incentivados por esse modelo único de melodia se sentiram encorajados a fazê-lo. [...] Também o fato das competições nas quadras passarem a ser alavancadas por gastos elevados, [fez com que] mais ainda o poder de criação fosse substituído pelo poder econômico, ou seja, em muitas parcerias o cara da grana passou a ser a voz mais forte na construção do samba. Em resumo, como diz meu parceiro Eduardo Medrado, o esmero, o uso de melodias diferenciadas, passaram a ser singularidades que as escolas entendem como erros [...]. [Estas acabaram] jogando para baixo o gosto popular, institucionalizando padrões empobrecidos de linhas melódicas (RODRIGUES, 2009).

Diego Nicolau, um dos maiores vencedores de samba-enredo da atualidade, tem uma opinião diferente:

O que faz sucesso dita a moda. Se a maioria dos sambas que dá certo, que dá nota, que dá reação popular é dessa forma, o normal é que as pessoas sigam aquela forma. Primeiro porque é muito difícil que um samba diferente vença

uma disputa de samba-enredo, a não ser que ele tenha uma assinatura muito forte. O Martinho da Vila pode assinar um samba diferente e que provavelmente vai dar nota, provavelmente a escola vai cantar, porque é um samba do Martinho da Vila. Se o Fulano das Canoas faz um samba diferente, ele é cortado na primeira eliminatória. Então, primeiro você precisa vencer a disputa de samba-enredo. Essa é uma etapa muito importante desse processo. É preciso que o seu samba vá para a avenida. Então, para ir para a avenida, seu samba não pode ser muito diferente, porque as escolas têm resistência ao diferente e porque muitas vezes quem escolhe o samba não é o cara que sabe sobre samba-enredo, é o cara que sabe sobre harmonia, é o carnavalesco que sabe sobre a letra, mas não sabe sobre música. [...] O diferente é bacana, mas para ele ser escolhido precisa de muita coisa. Precisa de uma diretoria ousada, precisa ter uma assinatura, precisa ter alguma característica que chamele essa decisão de levá-lo para a avenida. E depois de levá-lo para a avenida, a gente sabe que a maioria dos sambas diferentes geralmente não faz um sucesso popular. Eles podem ganhar prêmios, podem tirar nota, mas eles não pegam o povo. Então a gente entra naquela história de que o povo é importante. Talvez por isso eu seja um cara que goste do diferente, mas priorize também o simples (NICOLAU, 2015).

Portanto, as constantes derrotas nas disputas de samba-enredo nos últimos anos revelam um nítido descompasso entre a estética composicional da parceria e o conceito do que seria um bom samba-enredo defendido por quem decide - diretorias, carnavalescos - quais sambas irão para a avenida¹⁶⁰. Medrado nos conta sobre a maneira como suas composições são recebidas:

O que mais ouvimos é que fazemos “obras belíssimas, mas difíceis”, ou que fazemos “sambas lindos, mas que não servem para os desfiles”, etc. Ou seja, somos emparedados por uma série de preconceitos que visam a justificar o fato de que a qualidade melódica e poética dos sambas está sendo colocada em segundo plano (MEDRADO, 2008).

Essa é uma postura bem diferente da apresentada por Tuninho Professor, que procura não questionar as estruturas de poder de sua escola:

Eu acho que a escola de samba na figura do presidente, diretor de carnaval, carnavalesco, ela tem o direito de fazer o que ela quiser. Pensando no melhor para o desfile, ela tem o direito de fazer o que ela quiser. Eu também tenho o direito de aceitar ou não. No momento em que eu aceito e entro, eu não vou discutir sob hipótese nenhuma porque eu perdi ou porque eu ganhei. Eu estou ali para disputar, aceitei as regras do jogo e vou até o fim. Se perder, vou para a minha casa, descanso durante uma semana, acho que sou o pior

¹⁶⁰ É evidente que na história das escolas de samba já ocorreram outras tentativas de expandir os limites do samba-enredo. Os sambas de Martinho da Vila para a Unidos de Vila Isabel são exemplos notáveis e, mais recentemente, a parceria encabeçada por Felipe Filósofo na Acadêmicos do Sossego tem proposto novas soluções composicionais principalmente no plano poético, ao fazer sambas sem rimas, sem verbos ou em forma de diálogo. De qualquer forma, tanto os sambas de Martinho da Vila quanto de Felipe Filósofo foram aceitos pelas suas respectivas escolas e apresentados na avenida, o que não é o caso das obras de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues.

cara do mundo, mas daqui a pouco volto para a minha escola, porque é lá que eu tenho que ficar, e vou disputar no ano seguinte. Assim como se houver um ano em que a Imperatriz decida fazer uma reedição de um enredo, a escola achou que era melhor. Eles estão acima de mim no sentido de fazerem o melhor para o carnaval. “Nós vamos encomendar. Quem vai fazer o samba esse ano é o fulaninho”. O que é que eu vou fazer? Acabou. [...] Eu sempre me coloquei na seguinte situação: a minha escola está acima de mim. No momento em que eu não gostar de qualquer coisa, eu tenho todo o direito de não gostar, de ir para a minha casa, de me resguardar, de não fazer parte, mas eu não vou sob hipótese nenhuma falar da minha escola. Veja bem: eu não ganhei o samba mesmo sendo um samba lindo. “Ah, se eu não ganhei houve roubo”. E quando eu venci? Eu já ganhei doze! Quer dizer então que eu só vou achar que o samba é bom quando eu venci. Quando eu não vencer, o samba não é bom, houve roubo. Eu não quero saber o que é que houve, se a escola achou melhor o outro, porque tinha isso e aquilo... eu posso discutir essas razões comigo, com algumas pessoas de fora. Agora, a escola, para mim, está acima de qualquer coisa, está acima do bem e do mal, é a ela que eu me dedico, é nela que eu saio (TUNINHO PROFESSOR, 2015).

A experimentação que caracteriza os sambas de Medrado e Kleber não deve ser confundida com um descompromisso com as disputas de samba-enredo. O primeiro esclarece que “nós já tivemos sambas que quase resultaram na quebra do padrão formal [de duas estrofes e dois refrões]. A manutenção dessa forma, pra gente, ainda é necessária, porque seria mais complicado ainda [vencer a disputa de sambas-enredo]” (MEDRADO, 2009). Kleber Rodrigues completa: “Ganhar a gente sempre quis, mas a gente nunca abdicou do nosso estilo para conseguirmos isso. Queremos ganhar, mas nunca com o lugar-comum” (RODRIGUES, 2012).

Embora a parceria se orgulhe de ter uma “identidade de estilo”, Medrado não esconde os problemas relacionados à manutenção de um projeto estético de vanguarda:

A gente fica sempre nesse dilema, vamos fazer mais simples ou não [...]. As pessoas falam: “Vocês já chegaram naquele meio termo [entre inovação e tradição], é bonito. O *Jegue* é bonito, não precisa mais do que isso, *Brasil mostra a sua cara* é bonito, *Siga em paz* era lindo, podia ter ganhado. Porque vocês estão fazendo essa doideira?”. A gente está indo por um caminho... eu não sei nem como explicar isso. Eu perdi um pouco a mão do que seria mais simples, tanto eu quanto o Kleber. A gente termina um samba e fala: “agora está bem simples”. E as pessoas acham que não. Na boa, eu gostaria de recuperar o caminho do meio-termo. Em algum momento a gente perdeu essa mão (MEDRADO, 2009).

A descrição que ofereço a seguir do processo de gravação e performance do samba-enredo composto para o carnaval de 2016 da Imperatriz Leopoldinense, assinado por Eduardo Medrado,

João Estevam, Marcelo Lemos, Cristiano Accioli e Zé Lemos¹⁶¹, pode dizer muito sobre a posição ocupada pela parceria no universo do carnaval contemporâneo¹⁶².

O primeiro personagem de fora da parceria a ter ouvido a composição foi Anderson Paz, o intérprete mais constante de seus sambas. De acordo com Kleber Rodrigues, “Anderson é o cantor que melhor interpreta os nossos sambas. Sua voz não é grave em demasia e por isso possui o timbre certo para as modulações mais extremas e elaboradas” (RODRIGUES, 2009). No momento de aprendizagem do samba pelo cantor, adaptações ainda podem ser feitas: “Nossa amizade com o Anderson permite que ele opine sobre a letra e melodia, direito que ele exerce constantemente. Aliás, ele é o nosso primeiro crítico” (RODRIGUES, 2009).

Em julho de 2015, tive a oportunidade de presenciar a gravação desse samba¹⁶³. Como nenhuma partitura ou cifra foi levada para o estúdio, a composição foi transmitida de maneira oral para o cavaquinista Ronaldo Linguinha e seu filho, o violonista Raphael Souza, que verificavam a correta adequação entre melodia e harmonia e anotavam as cifras em uma folha de papel pautado - fato que mostra que a figura do instrumentista revisor de sambas, mencionada nos depoimentos de Djalma Sabiá e dos filhos de Silas de Oliveira no capítulo 3, ainda é bastante atuante no universo das escolas de samba. No delicado processo de aprendizado, certos trechos da melodia precisavam ser repetidos muitas vezes. Quando, entre uma repetição e outra, a melodia parecia tender para uma alteração ou mesmo uma simplificação, Kleber Rodrigues prontamente frisava a versão original.

O coro de apoio era formado pelos cantores Braguinha, Helô Mouzer, Dilma Oliveira, além do próprio autor deste trabalho. O fato de eu ter participado da gravação foi decisivo para um melhor entendimento das questões que envolvem a recepção de um samba da parceria. Como afirma Julian Gerstin,

[...] etnomusicólogos que participam da performance aprendem não apenas música, mas também como negociar relações musicais. À medida que participam de tais relações, eles integram e ajudam a criar o consenso das avaliações estéticas existentes em cenas musicais específicas (GERSTIN, 1998: 407, tradução minha).

¹⁶¹ Mais uma vez o nome de Kleber Rodrigues não foi listado por conta da possibilidade de ele concorrer na União da Ilha.

¹⁶² As parcerias de samba-enredo costumam gravar seus sambas para a disputa e disponibilizá-los em sites especializados de carnaval. A partir do número de audições e das opiniões deixadas pelos visitantes na seção de comentários, é possível ter uma ideia do sucesso do samba entre os aficionados pelo gênero. É difícil dimensionar a influência da internet nas atuais disputas de samba-enredo, mas é certo que a eliminação de um samba de sucesso é acompanhado de intensa indignação nas redes sociais.

¹⁶³ A gravação foi realizada no estúdio Making of, Ilha do Governador (Rio de Janeiro), no dia 16 de julho de 2015.

Na gravação do samba pelo coro, pude testemunhar o estranhamento inicial de alguns dos cantores com a complexidade da melodia, que precisava ser gravada pouco a pouco, a cada dois ou três versos. Entretanto, a cada trecho assimilado, seus rostos se iluminavam e um vivo entusiasmo com a beleza da composição podia ser percebido. Obtive, assim, a confirmação de um fenômeno que Eduardo Medrado havia me revelado anos antes: “Nosso samba é inusual. O cara escuta uma vez e fala: ‘o que é isso?’. Escuta uma segunda, terceira e na quarta vez ele está apaixonado” (MEDRADO, 2009).

A observação da performance do samba na quadra durante as eliminatórias revelou que a parceria tem de enfrentar questões que extrapolam as de ordem estética¹⁶⁴. Nesse ano, a parceria pôde arcar com os custos do intérprete Anderson Paz, do cantor de apoio Braguinha e do cavaquinista Marquinhos Silva, além da impressão de cópias da letra do samba e prensagem de CDs, que eram distribuídos pelo parceiro João Estevam ao público presente na apresentação. João explica que durante a disputa “muitos começam a emitir opiniões a respeito da complexidade das nossas obras, que tendem a agradar somente do meio da competição para o final” (ESTEVAM, 2009). O CD teria a função de ajudar o componente a decorar o samba mais facilmente.

Durante a apresentação do samba, a grande maioria do público se manteve distante do palco: a impressão que tive era de que a quadra estava vazia. Entretanto, na apresentação de uma parceria concorrente, composta por Zé Katimba, Adriano Ganso, Jorge do Finge, Moisés Santiago e Aldir Senna, a diferença era gritante: havia um número maior de cantores de apoio no palco; a torcida, bastante numerosa, tinha à sua disposição bandeiras e balões; e quatro máquinas de lançar confete, espalhadas em diferentes pontos da quadra, eram acionadas simultaneamente em determinados momentos do samba. Somando-se a isso o fato de Zé Katimba ser um dos baluartes da escola, tendo já ganhado a disputa de sambas em dez ocasiões, e de o samba liderar o ranking dos sambas concorrentes mais ouvidos neste ano do site *Carnavalesco*¹⁶⁵, com dezenas de milhares de audições, obtém-se um samba imbatível, como foi comprovado pela sua vitória semanas depois.

As constantes derrotas fizeram com que Kleber Rodrigues pensasse em se afastar definitivamente das disputas de escolas de samba, como atesta o seu *Samba de despedida*:

Silêncio em minhas madrugadas

Meu samba se calou

Melodia que morava em mim

¹⁶⁴ A performance aqui descrita foi realizada no dia 26 de julho de 2015.

¹⁶⁵ <http://carnavalesco.com.br/noticia/ranking-os-dez-sambas-concorrentes-mais-ouvidos/13149>.

Partiu pra não voltar
 Como quem quis ficar, mas não ficou
 Se foi dizendo adeus, já que ninguém gostou
 Fui prolixo demais, talvez
 Ou conciso até, nem sei
 Abusei da harmonia
 O comum que eles queriam eu não fiz
 Não fui capaz de entender
 Que o samba-enredo hoje é óbvio
 Previsível, nada singular
 Melodias tão banais
 Refrões que se repetem nas agremiações
 Levadas tão iguais
 Se confundem nos nossos carnavais

 Assim os sambas passarão
 Inexoravelmente não se fixarão
 Como os de antigamente em tantas gerações
 Não serão cultura
 Se perderão no ar
 Desculpe, vou me retirar

No entanto, Kleber ainda não abdicou do prazer de compor com seu parceiro de longa data e o trabalho da dupla segue constante, sempre apoiado por admiradores¹⁶⁶:

Muitos observadores do samba e músicos enxergam algo de bom no nosso trabalho. Nas escolas isso também ocorre de forma flagrante, por esse motivo as competições fizeram surgir uma falange de opositores politicamente melhores situados que nos tiram prematuramente das disputas. Principalmente no campo político nossas fragilidades são totais, ou seja, em todas as escolas em que participamos dos certames entramos com a cara e a coragem. Não sei se estamos certos ou errados, mas não achamos bonito o trabalho de bastidores (RODRIGUES, 2009).

¹⁶⁶ Em mais de uma vez, pude testemunhar o prestígio possuído por Eduardo Medrado no meio das escolas de samba. Assim que um indivíduo reconhecia o compositor, não faltavam elogios à qualidade de suas composições.

Medrado conclui: “Essa é a nossa recompensa: saber que pessoas que a gente sabe que são boas reconhecem algum mérito no nosso trabalho” (MEDRADO, 2012).

De acordo com a tipologia de Ruskin e Rice, os compositores estudados podem ser considerados “inovadores em uma tradição”, na medida em que atuam como “agentes que movem a história de um estilo pela estrada temporal” (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução minha). Os autores advertem, entretanto, que “o indivíduo excepcional não necessariamente está contra o consenso de uma cultura” e que a “inovação individual frequentemente encontra seu maior potencial expressivo na tradição compartilhada” (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução minha).

Os processos que envolvem a construção de reputações em uma determinada cena musical são discutidos em detalhe por Julian Gerstin. O autor entende por reputação “as avaliações informais e consensuais pelas quais os intérpretes julgam a competência uns dos outros e se relacionam entre si em uma rede” (GERSTIN, 1998: 387, tradução minha). Mais do que uma avaliação feita por outros, uma reputação é estabelecida pelo discurso do próprio músico sobre si mesmo:

Etnomusicólogos frequentemente escutam afirmações como “nós somos X, essa é a nossa música, e ela expressa nossa política”. Em certo nível, tal afirmação pode ser mais ou menos factual. Em outro, ela é menos uma afirmação do que uma intenção: imagina-se uma comunidade [...] e invoca-se aliança a ela. Em ainda outro nível, a afirmação posiciona a pessoa que a profere em relação a outras com as quais ele ou ela compete. Ela desempenha um papel na micropolítica de uma cena musical; é a reivindicação de pertencimento e autoridade pelo falante (GERSTIN, 1998: 386-387, tradução minha).

Podemos ver, portanto, que a reputação de “inovadores” é utilizada tanto pela parceria para defender o seu projeto estético quanto pelos seus opositores para criticá-los por supostamente fazerem sambas difíceis e inadequados para o desfile.

O fato de seus sambas serem conhecidos apenas por um pequeno número de aficionados não impede que a parceria esteja no centro da discussão sobre a estética atual da música das escolas de samba. Pelo contrário, acredito que seja possível oferecer um retrato mais preciso do samba-enredo contemporâneo justamente através da observação de uma obra oposta ao modelo vigente.

“RELÍQUIAS DO TEMPO QUE O SENTIMENTO GUARDOU”¹⁶⁷: CONCLUSÃO

Nesta tese de doutorado, procurei estudar as *regras formais e técnicas* do samba-enredo de maneira diacrônica e sincrônica, através da catalogação das progressões harmônicas e estruturas formais mais recorrentes em cada período e da identificação, transcrição e descrição das fórmulas melódicas características do samba-enredo. Através desse trabalho minucioso, pude verificar como certas estruturas musicais atravessam gerações e tendências estilísticas e estão presentes tanto em sambas considerados antológicos quanto em outros menos conhecidos, bem como em obras de compositores mais “populares” (David Corrêa) quanto de outros “revolucionários” (Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues). Assim, elas fazem parte de um vocabulário comum, um verdadeiro código compartilhado pelos compositores de samba-enredo, rememorado na maioria das vezes de maneira inconsciente durante o processo de composição. São, em suma, *marcas sonoras* do gênero, não por acaso aproveitadas por Chico Buarque em seu samba estilizado.

A complexidade do samba-enredo como objeto de estudo não diz respeito somente à grande variedade formal e estética das composições apresentadas em quase 100 anos de desfiles, mas também ao fato de que o universo das escolas de samba é marcado por uma série de contradições. A própria trajetória das escolas, surgidas como uma forma de sociabilidade entre indivíduos marginalizados e posteriormente elevadas ao status de símbolos nacionais, foi marcada por constantes negociações entre sambistas e o poder público, os primeiros com o intuito de preservar a sua festa e o segundo assumindo o papel de impor “ordem na desordem” (AUGRAS, 1993) e, em última análise, promover uma “domesticação da massa urbana” (QUEIROZ, 1985).

Outro conjunto de contradições está ligado ao aspecto financeiro. Apesar da intensa dedicação de seus componentes, alguns setores das escolas de samba são caracterizados por não serem remunerados, como é o caso dos passistas e dos músicos da bateria. Ao mesmo tempo, profissionais como o casal de mestre sala e porta-bandeira, o mestre de bateria e, muito acima de todos, o carnavalesco, recebem salários e são disputados a peso de ouro entre as escolas. Outra aparente incongruência diz respeito ao financiamento do desfile: as escolas de samba são versáteis o suficiente para receberem subvenção oficial da prefeitura, de

¹⁶⁷ Verso de *Vou juntando o que eu quiser, minha mania vale ouro. Sou Tijuca, trago a arte colecionando o meu tesouro* (Julio Alves, Sereno, Paulo Rios e Beto Lima), samba-enredo de 2008 da Unidos da Tijuca.

empresas que patrocinam a confecção de enredos ligados às suas marcas e, por vezes, serem geridas por contraventores ligados ao jogo do bicho (JUPIARA; OTÁVIO, 2015).

Em muitos bairros carentes do Rio de Janeiro, ainda hoje as escolas de samba possuem um forte papel comunitário, na medida em que são um dos poucos espaços de lazer e socialização disponíveis para pessoas de todas as idades, as quais costumam frequentar as atividades das agremiações não somente no período carnavalesco, mas ao longo de todo o ano. Ao mesmo tempo, o fato de os desfiles das escolas ser transmitido pela Rede Globo, a maior rede de televisão do país, faz com que celebridades de toda a espécie, estranhas à comunidade, vejam nas escolas um trampolim para mostrar em rede nacional os seus corpos bem esculpidos. Ressalta-se que as próprias escolas se interessam em atrair essas figuras, visto que elas pagam altas somas de dinheiro para obter fantasias de destaque no desfile.

É ainda possível ver uma contradição no próprio discurso: ao mesmo tempo em que as escolas afirmam ser guardadoras das tradições do samba, cujos representantes máximos são os membros da velha guarda, é possível identificar, no que concerne ao aspecto visual, uma corrida pela inovação através do uso de elementos pirotécnicos e tecnológicos, de forma que o desfile faça jus ao rótulo de “o maior espetáculo da Terra”.

Dado esse cenário tão complexo, é evidente que um trabalho que se dedicasse à música das escolas de samba não poderia se restringir somente ao plano analítico-musical. Assim, para ficar somente nos termos de Fabbri, ao lado do estudo das *regras formais e técnicas* do samba-enredo, foram também abordadas as *regras semióticas*, quando se falou, por exemplo, da importância do relaxamento melódico e dinâmico na segunda parte dos sambas para a sua performance em um momento e espaço de enunciação bem definidos (o desfile das escolas de samba); as *regras comportamentais*, abordadas na descrição da forma de sociabilização das alas de compositores; as *regras ideológicas*, quando se discutiu a noção de autenticidade no samba no que diz respeito tanto ao pertencimento quanto ao aprendizado dos saberes); e as *regras econômicas*, por meio da menção aos escritórios de samba e dos ganhos possíveis de serem obtidos através da composição de um samba-enredo.

O estudo dos aspectos relativos à oralidade no universo das escolas de samba forneceu subsídios para a abordagem do conceito de *fórmula*, essencial para este trabalho. Assim, vimos que a fórmula não é uma entidade fixa, mas sim uma estrutura suficientemente flexível para admitir um sem-número de variações e ainda assim manter o seu caráter essencial. A análise paradigmática aqui aplicada se mostrou particularmente útil para demonstrar as

relações de semelhança e diferença entre diferentes sambas e as maneiras pelas quais os compositores encontram sua voz individual em um gênero tão marcado pela tradição.

Além disso, vimos que a oralidade diz respeito não somente a formas de transmissão, mas principalmente a modelos de pensamento que, em última análise, condicionam a valorização da originalidade em um repertório. Através dos depoimentos dos sambistas, reconhecemos, de um lado, compositores que não veem necessariamente com maus olhos a semelhança de suas obras com as de outros, considerando-a como contingência natural de compor dentro dos limites desse gênero. No outro lado, compositores como Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues procuram negar as fórmulas em suas obras (embora, como vimos, seus primeiros sambas compartilhem das fórmulas descritas neste trabalho), o que, aliado à falta de estrutura financeira para competir nas escolas de samba, praticamente elimina as chances de a parceria ter algum de seus sambas escolhido para o desfile. Ressalto que o estudo do projeto estético dessa última parceria foi especialmente interessante por ter me permitido encontrar indivíduos que são autodidatas musicais e possuem uma larga vivência no samba - próximos, portanto, de um mundo oral -, mas que apresentam uma postura artística claramente favorável à inovação, o que desafia a própria oposição entre os modelos de consciência *oral* e *hegemônico, moderno e escolarizado*.

De todo modo, todo sambista recusa a ideia de parecer um “plagiador”, ainda que seja difícil definir, no samba, onde acaba a ação da memória, da tradição, da restrição do estilo, e começa a cópia deliberada. A linha que separa essas duas atitudes - cópia inconsciente ou intencional - talvez seja um dos aspectos mais insondáveis da música das escolas de samba; ao mesmo tempo, é justamente essa linha hipotética o maior causador de tensões, entre os próprios sambistas, na definição do que é considerado *tradição* ou *padronização* no samba-enredo.

Vimos também que, a partir de um determinado momento, muitos dos aspectos relativos à oralidade nas escolas de samba deixaram de existir - notadamente a ala de compositores -, dando lugar a uma lógica capitalista que, em sua face mais visível, faz com que os compositores busquem o acesso, ainda que sob o nome da escola, aos meios tradicionais de distribuição e comercialização de música (lançamento de discos, difusão em rádio e TV, etc.). Já no seio das escolas, longe do grande público, verificou-se a institucionalização de um formato de disputas de samba-enredo que, embora proporcione lucros para as mesmas, acaba tanto por excluir compositores mais experientes quanto inibir a ação de novatos.

Em suma, não podemos negar que o samba-enredo possui uma tendência de repetição de certas estruturas inerente à sua condição de gênero de música popular. Por outro lado, a recorrência de certos padrões pode, sim, estar ligada ao uso intencional de clichês melódicos e poéticos pelos compositores de forma a obter uma maior capacidade de comunicação com o público e, acima de tudo, maiores ganhos financeiros; ao surgimento dos chamados “escritórios de sambas”, que fazem com que poucos compositores acabem por impor sua marca estilística; ou à resistência das diretorias das escolas em escolher sambas-enredo contrários ao modelo vigente, temerosas de que estes possam ser punidos pelos jurados do desfile.

Embora o processo de padronização ocorrido especialmente nas décadas de 1990 e 2000 tenha colocado a capacidade de renovação do samba-enredo em perigo, tenho identificado recentemente uma preocupação de muitos compositores com a criação de obras de maior singularidade melódica e formal. É possível que o surgimento de *sites* especializados em carnaval¹⁶⁸, que disponibilizam os sambas concorrentes das disputas internas de cada escola de samba para audição e julgamento estético de milhares de aficionados pelo gênero, tenha estabelecido um novo grau de exigência para os compositores, já que uma obra bem recebida e com um grande número de audições pode ser considerada uma forte candidata para ir à avenida. De qualquer forma, ainda que seja cedo para sabermos de que maneira essa nova forma de apreciação influenciará a dinâmica do carnaval, o certo é que o número cada vez maior de aficionados que escutam, analisam e debatem samba-enredo ao longo de todo o ano mostra que o gênero está longe de perder sua vitalidade.

¹⁶⁸ Carnavalesco (www.carnavalesco.com.br), SRZD (www.sidneyrezende.com/editoria/carnaval), entre outros.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ABRAHAMSON, Roger D.; FOSS, George. **Anglo-American Folksong Style**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1968.

ACKERMAN, James S. A Theory of Style. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 20, n. 3, p. 227-237, Spring, 1962.

ADORNO, Theodor. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). **Coleção Grandes Cientistas Sociais - Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.

ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette. **El Vinuete - Música de Muertos. Estudio Etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca Potosina**. Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Etnomusicologia. UNAM, Cidade do México, 2005.

ALENCAR OLIVEIRA, Ismael Fabrício de. **As vozes do morro: heteroglossia e carnavalização na construção da identidade negra nos sambas-enredo do carnaval carioca (1984 – 2014)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, 2014.

ALMADA, Carlos. **Harmonia funcional**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

AROM, Simha. Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale. **Revue de Musicologie**, v. 68, n. 1/2, Les fantaisies du voyageur, XXXIII Variations Schaeffner, p. 198-212, 1982.

_____. **African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology**. New York: Cambridge University Press, 1991.

_____. Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. In: Cruces, Francisco (org.). **Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología**. Madrid: Editorial Trotta, 2001. Cap. 8, p. 203-232.

AUGRAS, Monique. A Ordem Na Desordem: A regulamentação do desfile das escolas de Samba e a exigência de 'motivos nacionais'. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 8, n. 2, p. 90-103, 1993.

_____. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & danado do samba: um estudo sobre o discurso popular**. São Paulo: EDUSP, 2013.

BARBOSA, Caio. Sambas geniais no Carnaval de 2016. **O Dia**, 6 set. 2015, O Dia na Folia. Disponível em: < <http://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2015-09-06/sambas-geniais-no-carnaval-de-2016.html> >. Acesso em 02 de junho de 2017.

BARTÓK, Béla. **Hungarian Folk Music**. London: Oxford University Press, 1931.

BAYARD, Samuel. Ballad Tunes and the Hustvedt Indexing Method. **The Journal of American Folklore**, v. 55, n. 218, p. 248-254, Oct. - Dec., 1942.

_____. Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song. **The Journal of American Folklore**, v. 63, n. 247, p. 1-44, Jan. - Mar. 1950.

BERNARD, Jonathan W. On 'Density 21.5': A Response to Nattiez. **Music Analysis**, v. 5, n. 2/3, p. 207-231, Jul. - Oct. 1986.

BEVIL, Jack Marshall. **Centonization and concordance in the american southern uplands folksong melody: a study of the generative and transmittive processes of an oral tradition**. Tese de Ph.D. Denton: North Texas University, 1984.

BLACKING, John. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. **Yearbook of the International Folk Music Council**, v. 9, p. 1-26, 1977.

BOHLMAN, Philip P. **The study of folk music in the modern world**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

BOILÈS, Charles. Reconstruction of Proto-Melody. **Anuario Interamericano de Investigacion Musical**, v. 9, p. 45-63, 1973.

BOSCARINO JUNIOR, Alberto. **O apito no samba: os diferentes matizes do sambanredo na cidade do Rio de Janeiro**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.

BRAILOIU, Constantin. Esquisse d'une méthode de folklore musical. (Organisation d'archives). **Revue de Musicologie**, v. 12, n. 40, p. 233-267, Nov. 1931.

_____. **Problems of Ethnomusicology**. Ed. e trad. Albert Lancaster Lloyd. Cambridge: University of Cambridge Press, 1984.

BRONSON, Bertrand. Melodic Stability in Oral Transmission. **Journal of the International Folk Music Council**, v. 3, p. 50-55, 1951.

_____. The Morphology of the Ballad-Tunes (Variation, Selection, and Continuity). **The Journal of American Folklore**, v. 67, n. 263, p. 1-13, Jan. - Mar. 1954.

BURMAN-HALL, Linda C. Southern American Folk Fiddle Styles. **Ethnomusicology**, v. 19, n. 1, p. 47-65, jan. 1975.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAPLIN, William E. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1995.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação**. 12a edição. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

COELHO, Márcio. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. **Estudos semióticos**, São Paulo, v.5, n.1, 2009.

COSTA E SILVA, Álvaro. Emplacar um samba-enredo hoje em grandes escolas exige operação empresarial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 fev. 2017. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1859989-emplacar-um-samba-enredo-hoje-em-grandes-escolas-exige-operacao-empresarial.shtml> >. Acesso em 25 de fevereiro de 2017.

COWDERY, James. A Fresh Look at the Concept of Tune Family. **Ethnomusicology**, v. 28, n. 3, p. 495-504, Sep. 1984.

DAHLHAUS, Carl. **Estética musical**. Lisboa: Edições 70, 1991.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2ª Ed. São Paulo: Boitempo / Fapesp, 2008.

ELSCHEKOVÁ, Alica. Methods of Classification of Folk-Tunes. **Journal of the International Folk Music Council**, v. 18, p. 56-76, 1966.

EVANS, David. Formulaic Composition in the Blues: A View from the Field. **The Journal of American Folklore**, v. 120, n. 478, p. 482-499, Fall, 2007.

_____. The Blues Formula: a Response to Taft. **Journal of American Folklore**, v. 123, n. 488, p. 218-221, Spring 2010.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, David; TAGG, Philip (ed.). **Popular Music Perspectives**. Gothenburg and Exeter: IASPM, 1982. p. 52-81.

_____. **Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind**. 1999. Disponível em: < http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf >. Acesso em 25 de fevereiro de 2017.

FINNEGAN, Ruth. **Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context**. Indiana: Indiana University Press, 1992.

FOLKESTAD, Göran. Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. **British Journal of Music Education**, n. 23, v. 2, p. 135-145, jul. 2006.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. Acordes fáceis de ouvir e difíceis de explicar: a téttrade fá-lá-dó-mi é figura de subdominante em dó-maior? In: I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade - I MusPopUni, 2015, Porto Alegre. **Anais....** Porto Alegre: Marcavíual, 2015. p. 66-78.

_____. Passar dos limites? Harmonias de mediantes e repertório popular no Brasil. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 104-146, jan. 2017. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017a2305> >. Acesso em 21 de julho de 2017.

GERSTIN, Julian. Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics. **Ethnomusicology**, v. 42, n. 3, p. 385-414, Autumn 1998.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O Palácio do samba: estudo antropológico da Estação Primeira da Mangueira**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

GREEN, Lucy. **How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education**. Aldershot: Ashgate, 2001.

HATTON, Orin T. In the Tradition: Grass Dance Musical Style and Female Pow-Wow Singers. **Ethnomusicology**, v. 30, n. 2, p. 197-222, Spring/Summer, 1986.

HERZOG, George. The Yuman Musical Style. **The Journal of American Folklore**, v. 41, n. 160, p. 183-231, apr./jun. 1928.

_____. A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles. **The Journal of American Folklore**, v. 49, n. 194, p. 283-417, oct./dec. 1936.

HUSTVEDT, Sivedt Bernhard. **A Melodic Index of Childs Ballad Tunes**. Berkeley: University of California Press, 1936.

IGNELZI, Michele & ROSATO, Paolo. Signification in music: between structure and process – A new role for paradigmatic analysis. **Contemporary Music Review**, v. 17, Part 1, p. 39-55, 1998.

IKEDA, Alberto. Escolas de samba ou de marcha?. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 de fevereiro de 1990. Suplemento Cultura, p. 3-4.

IRVINE, Judith T.; SAPIR, J. David. Musical Style and Social Change among the Kujamaat Diola. **Ethnomusicology**, v. 20, n. 1, p. 67-86, jan. 1976.

JARAMILLO, José Miguel Hernandez. **Automatización Computacional del Análisis Paradigmático Musical. Su aplicación a la música del flamenco**. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de Sevilha, Sevilha, 2014.

JEFFERY, Peter. **Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant**. Chicago: The Chicago University Press, 1992.

JUPIARA, Aloy; OTÁVIO, Chico. **Os porões da contravenção: jogo do bicho e dita-dura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

KAWAMOTO, Akitsugu. 'Can You Still Keep Your Balance?': Keith Emerson's Anxiety of Influence, Style Change, and the Road to Prog Superstardom. **Popular Music**, v. 24, n. 2, Literature and Music, p. 223-244, May 2005.

KEILER, Allan R. Two Views of Musical Semiotics. In: Steiner, Wendy. **The Sign in Music and Literature**. Austin: The University of Texas Press, 1981. p. 138-168.

KELLER, Marcello Sorce. The Problem of Classification in Folksong Research: A Short History. **Folklore**, v. 95, n. 1, p. 100-104, 1984.

KRANENBURG, Peter. **A computational approach to content-based retrieval of folk song melodies**. Tese de doutorado. Universiteit Utrecht, Utrecht, 2010.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice-Hall, 2006.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LACERDA, Marcos Branda. Recursos Analíticos e Metodológicos para a apreciação de um repertório fon (África Ocidental) para tambores. **Revista Música**, São Paulo, v. 12, p. 133-153, 2007.

LARSON, Steve. Recapitulation Recomposition in the Sonata-Form First Movements of Haydn's String Quartets: Style Change and Compositional Technique. **Music Analysis**, v. 22, n. 1/2, p. 139-177, Mar./Jul. 2003.

LIESA. **Manual do Julgador – Carnaval 2017**. Disponível em: <
<http://liesa.globo.com/material/carnaval17/julgador/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202017.pdf>>. Acesso em 14 de janeiro de 2018.

LILLIESTAM, Lars. On Playing by Ear. **Popular Music**, v. 15, n. 2, p. 195-216, May 1996.

LIST, George. The Reliability of Transcription. **Ethnomusicology**, v. 18, n. 3, p. 353-377, Sep. 1974.

LONCKE, Sandrine. Mémoire et transmission musicale dans une société nomade: L'exemple des Peuls WoDaaBe du Niger. **Cahiers d'ethnomusicologie**, v. 22, p. 203-222, 2009.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LORD, Albert. **The Singer of Tales**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.

LORTAT-JACOB, Bernard. Improvisation: le modèle et ses réalisations. In: _____. (ed.). **L'improvisation dans les musiques de tradition orale**. Paris: SELAF, 1987. p. 45-59.

MACKENZIE, Ian. Improvisation, Creativity, and Formulaic Language. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 58, n. 2, Improvisation in the Arts, p. 173-179, Spring, 2000.

MATOS, Claudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **ArtCultura**, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul./dez. 2013.

MATTOS, Márcio. Forró: gênero ou estilo?. In: IX Congreso de la IASPM-AL. Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina, 2011, Montevideo, Uruguai. **Actas...** Montevideo: IASPM-AL/Escuela Universitaria de Música, 2011, p. 114 e 115.

MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Linha Gráfica Editora, 1990.

McLUCAS, Anne Dhu. **The musical Ear: Oral Tradition in the USA**. Burlington: Ashgate, 2010.

_____. Oral Tradition. **Grove Music Online**. Oxford University Press, 2013. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2292603> >. Acesso em 28 de outubro de 2017.

MEYER, Leonard B. Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change. **Daedalus**, v. 109, n. 2, Intellect and Imagination: The Limits and Presuppositions of Intellectual Inquiry, p. 177-205, Spring 1980.

_____. **Style and Music: Theory, History, Ideology**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MIDDLETON, Richard. 'Play It Again Sam': Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music. **Popular Music**, v. 3, Producers and Markets, p. 235-270, 1983.

_____. **Studying Popular Music**. Milton Keynes; Philadelphia: Open University Press, 2002.

MOEHN, Frederick. "The Disc is Not the Avenue": Schismogenetic Mimesis in Samba Recording. In: GREENE, Paul; PORCELLO, Thomas (ed.). **Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures**. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. P. 47-83.

MOLINO, Jean. Fait musical et sémiologie de la musique. **Musique en jeu**, v. 17, p. 37-62, 1975.

MONELLE, Raymond. **Linguistics and Semiotics in Music**. Chur: Harwood Academic Publishers, 1992.

MOORE, Allan F. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. **Music & Letters**, v. 82, n. 3, p. 432-442, Aug. 2001.

MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. **Yearbook for Traditional Music**, v. 13, p. 1-21, 1981.

MUSSA, Alberto & SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Linguistics: A New Approach for Musical Analysis?. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, v. 4, n. 1, p. 51-68, jun.1973.

_____. **Fondements d'une sémiologie de la musique**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

_____. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. **Debates (UNIRIO)**, n. 6, p. 7-39, nov. 2002.

_____. Modelos linguísticos e análises das estruturas musicais. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.9, p. 5-46, jan-jun, 2004.

_____. **O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada**. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques; BARRY, Anna. Varese's 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis. **Music Analysis**, v. 1, n. 3, p. 243-340, Oct. 1982.

NATTIEZ, Jean-Jacques; DALE, Catherine. Simha Arom and the Return of Analysis to Ethnomusicology. African Polyphony and Polyrhythm by Simha Arom Review. **Music Analysis**, v. 12, n. 2, p. 241-265, Jul. 1993.

NETTL, Bruno. The Songs of Ishi: Musical Style of the Yahi Indians. **The Musical Quarterly**, v. 51, n. 3, p. 460-477, jul. 1965.

_____. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NOGUEIRA, Nilcemar (Org.). **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: Partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo**. Brasília: Iphan, 2005.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. **O Império do Samba: uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de samba Império Serrano**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Instituto de Letras e Artes, 2002.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: 1998.

OSÓRIO, Beatriz et alli. A retórica do samba-enredo. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, Ano 13, n. 42, p. 7-21, 1970.

PADILLA, Alfonso. **Dialectica y Música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez**. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura (Sociedad Musicológica de Finlandia), 1995.

PAIXÃO, Roberta. Bateria de asneiras. **Revista Veja**. Música. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/250298/p_070.html>. Acesso em 19 de novembro de 2011.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, v.22, n. 1, p.81-113, 2003.

_____. **Os desafinados. Sambas e bambas no “Estado Novo”**. Tese de Doutorado em História. PUC- SP, São Paulo, 2005.

_____. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. **Locus**, v. 13, n.2, p. 179-192, 2007.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. A língua como objeto da Linguística. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística: I. Objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2010.

PRADO, Yuri. Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo. **Música em Perspectiva**, v.8, n.1, p. 155-195, jun. 2015.

_____. Vozes dissonantes no carnaval: o samba-enredo de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 30-61, ago. 2017.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos (coord.). **Cadeia produtiva da economia do carnaval**. Rio de Janeiro: E-papers: 2009.

PRÓ-MÚSICA BRASIL. **Mercado fonográfico mundial e brasileiro em 2016**. Pró-Música Brasil Produtores Fonográficos Associados, 2017. Disponível em: < <http://www.pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2017/05/Mercado-de-M%C3%BAstica-Global-e-Brasileiro-em-2016-FINAL.pdf> >. Acesso em 5 de janeiro de 2018.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de Queiroz. Escolas de Samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da Massa Urbana. **Cadernos CERU**, 2ª série, n.1, p. 7-35, 1985

RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine. **Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians**. Milwaukee: Hal Leonard, 2005.

RUSKIN, Jesse; RICE, Timothy. The Individual in Musical Ethnography. **Ethnomusicology**, v. 56, n. 2, p. 299-327, Spring/Summer 2012.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUWET, Nicolas. **Langage, musique, poésie**. Paris: Édition Du Seuil, 1972.

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

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília (SP): Ed. UNIMAR, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012 [1916].

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

SCHULTE-TENCKHOFF, Isabelle; NATTIEZ, Jean-Jacques. L'ethnomusicologie: structuralisme ou culturalisme? Entretien avec Jean-Jacques Nattiez. **Cahiers d'ethnomusicologie**, v. 12, p. 2-17, 1999.

SEEGER, Charles. Systematic and Historical Orientations in Musicology. **Acta Musicologica**, v. 11, n. 4, p. 121-128, Sep./Dec. 1939.

SHARVIT, Uri. Diversity within Unity: Stylistic Change and Ethnic Continuity in Israeli Religious Music. **Asian Music**, v. 17, n. 2, Music in the Ethnic Communities of Israel, p. 126-146, Spring/Summer, 1986.

SHERINIAN, Zoe C. Musical Style and the Changing Social Identity of Tamil Christians. **Ethnomusicology**, v. 51, n. 2, p. 238-280, Spring/Summer, 2007.

SILVA, Marília T. Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. **Cartola: os tempos idos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

SOUZA, Tárík de. Veículo das questões da maioria sem voz. In: **História da Música Popular Brasileira – Grandes compositores – Martinho da Vila**. São Paulo: Abril, 1982. 1 disco 33 1/3 rpm: 12 pol.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. **Aspectos estilísticos e transformações do samba-enredo sob o ponto de vista melódico**. Iniciação Científica. Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes, 2009.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2a. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SPRINGER, Robert. On the electronic trail of the blues formulas. In: _____ (org.). **Nobody knows where the blues come from**. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

STEFANI, Gino. A theory of musical competence. **Semiotica**, 66, p. 7-22, 1987.

STOCK, Jonathan P. J. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. **The World of Music**, v. 43, n. 1, Ethnomusicology and the Individual, p. 5-19, 2001.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TAFT, Michael. The Essential Idea of the Blues Formula: A Response to David Evans. **Journal of American Folklore**, v. 122, n. 483, p. 75-80, Winter 2009.

TATIT, Luiz. Marchinha e samba-enredo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 mar. 2000. Caderno Opinião, Tendências/Debates, p. 3.

TOYNBEE, Jason. Copyright, the Work and Phonographic Orality in Music. **Social and Legal Studies**, 15/1: 77-99 (2006).

TREITLER, Leo. Homer and Gregory: The transmission of Epic Poetry and Plainchant. **The Musical Quarterly**, v. 60, n. 3, p. 333-372, jul. 1974.

_____. "Centonate" Chant: "Übles Flickwerk" or "E pluribus unus?". **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 28, No. 1, pp. 1-23, Spring 1975.

_____. Oral, written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music. **Speculum**, v. 56, n. 3, p. 471-491, Jul. 1981.

_____. [Letter from Leo Treitler]. **Journal of the American Musicological Society**, v. 44, n. 3, p. 513-517, Autumn, 1991.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: "Pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

TROTTA, Felipe; CASTRO, João Paulo M. A construção da ideia de tradição no samba. **Cadernos do Colóquio (UNIRIO)**, vol. 3, n. 1, p. 62-74, 2001.

TROWBRIDGE, Lynn M. Style Change in the Fifteenth-Century Chanson: A Comparative Study of Compositional Detail. **The Journal of Musicology**, v. 4, n. 2, p. 146-170, Spring, 1985 / Spring, 1986.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Perdão, Emília! Transmissão oral e aural na canção popular. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 249-267.

VALENÇA, Rachel. **Palavras de purpurina: estudo linguístico do samba-enredo**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 1983.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

VIDILI, Eduardo Marcel. **Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano**. 2017. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2017.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento**. São Paulo: Edusp, 2013.

VIZEU, Carla Maria de Oliveira. **O samba-enredo carioca e suas transformações nas décadas de 70 e 80: uma análise musical**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2004.

VOLK, Anja; KRANENBURG, Peter van. Melodic similarity among folk songs: An annotation study on similarity-based categorization in music. *Musicae Scientiae*, v. 16, n. 3, p. 317-339, 2012.

YOUNG, Edward. **Conjectures on Original Composition: In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison**. London: A. Millar, J. Dodsley, 1759.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUÑIGA, Lénica Reyes. **En-canto de Sirenas: La Petenera**. 2008. Trabalho de conclusão de curso em Etnomusicologia. UNAM, Cidade do México, 2008.

Videografia

BAIANINHO. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

CARTOLA. **Vox Populi**. TV Cultura, 1979.

CORRÊA, David. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Entrevistadores: Aloy Jupiara e Rachel Valença. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2013.

DINIZ, André. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Entrevistadores: Aloy Jupiara e Rachel Valença. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2013.

FILHOS DE SILAS DE OLIVEIRA. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Entrevistador: Aloy Jupiara e Rachel Valença. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2015.

GUGA. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

KATIMBA, Zé. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

MACHADO, Aluisio. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

NOCA DA PORTELA. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.** Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

PAULA, Edeor de. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.** Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2015.

SABIÁ, Djalma. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.** Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

TRISTEZA, Niltinho. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.** Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

TUNINHO PROFESSOR. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.** Entrevistadores: Aloy Jupiara e Rachel Valença. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2015.

TURCO, Hélio. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.** Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

WALDIR 59. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.** Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

ZUZUCA. **Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.** Entrevistador: Aloy Jupiara. Museu do Samba (Centro Cultural Cartola), 2009.

Entrevistas

BOTELHO, Dudu. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 31 de março de 2015.

CLARÃO, Gustavo. Entrevista concedida a Yuri Prado por e-mail em 6 fev. 2009.

ESTEVAM, João. Entrevista concedida a Yuri Prado por e-mail em 10 out. 2009.

MARTINHO DA VILA. Entrevista concedida a Yuri Prado por telefone em 18 de agosto de 2014.

MEDRADO, Eduardo. E-mail recebido por Yuri Prado em 16 dez. 2008.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 20 fev. 2009.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 23 nov. 2012.

NASCIMENTO, Toninho. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 04 fev. 2014.

NICOLAU, Diego. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 1 de abril de 2015.

RODRIGUES, Kleber. Entrevista concedida por e-mail a Yuri Prado em 4 mar. 2009.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 24 nov. 2012.