

# **Universidade de São Paulo**

**Escola de Comunicações e Artes**

**Programa de Pós-Graduação em Música**

**Igor de Bruyn Ferraz**

**“Quem quiser pode ir; eu vou ficar aqui”**: política, antirracismo e  
identidade sonora no samba de partido-alto do Candeia

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

**São Paulo**

**2023**



Igor de Bruyn Ferraz

**“Quem quiser pode ir; eu vou ficar aqui”**: política, antirracismo e  
identidade sonora no samba de partido-alto do Candeia

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

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

Área de Concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo

2023

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)

---

Ferraz, de Bruyn

"Quem quiser pode ir; eu vou ficar aqui": política, antirracismo e identidade sonora no samba de partido-alto do Candeia. / de Bruyn Ferraz; orientador, Alberto Tsuyoshi Ikeda. - São Paulo, 2023.  
343 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Candeia. 2. samba de partido-alto. 3. pagode. 4. timeline. 5. identidade sonora. I. Tsuyoshi Ikeda, Alberto. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: Igor de Bruyn Ferraz

Título: **“Quem quiser pode ir; eu vou ficar aqui”**: política, antirracismo e identidade sonora no samba de partido-alto do Candeia

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alberto T. Ikeda (Orientador)

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_



*Pra Ju, Ivan, Theo, Henrique e Bebê do Góes*





## Agradecimentos

A Ju Cabessa (“é lógico!”), parceira de viagens (grande navegadora!), pagodes, repertórios, trilhas, cachoeiras, biritas e passeios com a Filó, de coisas, da vida; a minha mãe Sonia (a vó Ninha, *in memoriam*), meu pai, Ailton (o vô Ito), Thaís, Jan, Thamar, Tatiana e familiares, principalmente ao Ivan, Mica, Olga, Sonia e Theo, parceiros das idas para Ibirá, pela ajuda desde o momento do projeto desta pesquisa; ao vô Ulisses, Lu, Serau, Tônico, vó América e Leandra (*in memoriam*); a Paula Souto, sem a qual o samba estaria só nos meus ouvidos e não nos dedos, na cabeça, e meu repertório seria bem, bem, menor; ao *Samba Só*, dos meus queridos “cumpádis” André “Badeco” Calixto, Édson Negrita, Daniel Correia, Bebê do Góes, Geléia, Wagna, Alê Santos e Gisele Maria, que lá em 2009 me ajudaram a dar início aos assuntos que, também por pirraça, continuei a pensar; aos meus queridos amigos parceiros há mais de 20 anos do Quarteto Kroma, Heraldo Paarmann, Alexandre Spiga e Alexandre De Orio, e ao grande parceiro produtor Eduardo Santana; ao mano véio Renan Bragatto; a toda equipe do espetáculo Amor nos Tempos de Baden Powell e Vinícius de Moraes, os queridos Vini Batucada, Maurício Paixão; ao querido Mathias Capovilla (*in memoriam*); a querida Christina Zaccarelli pela revisão do *Abstract*; aos meus alunos de violão em Sapopemba, São Bernardo do Campo (SP); Cidade Tiradentes e Vila Curuçá; também às turmas da Pós-Graduação Lato Sensu Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Indígenas na Educação; aos grandes amigos e operários professores do “terceiro tempo” no Parque Belém, meus cumpádis Iraçu (Claudinha, Apu e agora a Tiê), Nelsão e cumádi Dri Gerizani e família; Paulo Hubert, ao meu gradessíssimo cumpádi Henrique Barros, irmão de trabalhos, viagens, pensamentos e vida; cumádi Cidoca Mazão; queridos manos Vitinho, Esther e família (Milho Verde-MG); ao queridíssimo amigo Arthur Rocha e família (Diamantina-MG). Agradeço especialmente ao Professor Walter Garcia, pelas discussões preliminares sobre ciclo rítmico do samba, realizadas no período em que frequentei a disciplina por ele ministrada no PPGMUS-ECA-USP; também à Professora Susana Cecília Almeida Igaraya de Souza, pelos comentários e observações sobre aspectos metodológicos acerca da biografia de Candeia; ao Professor Samuel Araújo e suas valiosas contribuições a esta tese; fundamentalmente ao Professor Alberto T. Ikeda, pela imensa disponibilidade, pelas discussões, pelo rigor, além das risadas; a quem devo bem mais do que posso mensurar em relação a todos os conteúdos abordados (qualquer falha nesse trabalho, é de responsabilidade total e única do autor!); e também a outro professor, outro Alberto, o Beto Ruschel, que “*prendido a la magia de los caminos*”, ajudou-me a perseguir os cheiros (como disse o Rafael Rip, cumpádi Rafa, a gente ficou tão parecido com ele que às vezes é difícil saber quem foi que pensou antes. Hoje já não faz mais

diferença: “naonde eu vô, eu levo eu junto”); e reitero meus agradecimentos ao grande parceiro-irmão Bebê do Góes (“cumpádi Bebê não pode faltar!”), “coruja batuqueira”, profundo sabedor dos sambas, quem me aplicou o *Partido em 5*, sem esquecer também dos manos Geléia (Genison Soares, que me colocou pra ouvir o Fundo de Quintal e outras pedradas) e Juninho Morada, os três partideiros, que versaram uns 30 minutos sem parar naquele samba “simples e informal” aqui em casa, e deram força para continuar a pensar sobre esse saber-fazer que não se aprende na escola (nem na de música).

*“Vou levar... meu recado!”*



FERRAZ, Igor de Bruyn. *“Quem quiser pode ir; eu vou ficar aqui”*: política, antirracismo e identidade sonora no samba de partido-alto do Candeia. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2023.

**RESUMO:** Em meados dos anos 1970, o sambista e compositor Antonio Candeia Filho (1935-1978), conhecido por sua postura militante em relação à preservação dos valores afro-brasileiros no samba, empreendeu três projetos que ratificavam suas ambições: a fundação do **Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba (G.R.A.N.E.S.) Quilombo**; um livro escrito em parceria com Isnard Araújo, **Escola de Samba: a árvore que perdeu a raiz** (1978) e o lançamento de dois discos Lps intitulados **Partido em 5, Vols 1 e 2** (1975 e 1976, respectivamente). Nestes, Candeia procurou captar a ambientação de um pagode para o formato gravado, uma roda de samba nos moldes comumente realizados em quintais ou mesmo nas escolas de samba. Esses três eventos constituíram parte significativa da produção material artístico-cultural levada a cabo por Candeia, e a partir dos quais fundamentamos nossa hipótese central: a conjugação de tais eventos estabeleceram um movimento antirracista, cujas bases de sua enunciação política estavam atreladas ao maior símbolo cultural outorgado à (construção da) “identidade brasileira”, o samba. Houve, naqueles momentos, um intenso debate e questionamentos de muitos artistas, sambistas principalmente (figura tradicionalmente ligados às classes mais pobres, majoritariamente negros e historicamente perseguidas pelas autoridades) sobre os rumos do gênero e das escolas de samba no que se refere à preservação das raízes e identidade negras e populares no Brasil, fato esse que se desdobra desde então. Nesse sentido, a pesquisa buscou refletir sobre os fatos ocorridos em relação àquele movimento de preservação artístico-cultural em torno das escolas de samba naquele período que apontou, ao mesmo tempo, para uma contestação sobre interpretações modernistas e nacionalistas do gênero em detrimento de suas raízes negras e populares. Além disso, também aspectos do escopo musicológico mereceram atenção na investigação, como o estudo e esclarecimentos das tipologias estrutural-musicais que embasaram as reflexões realizadas, notadamente estruturas rítmicas que davam características singulares ao saber-fazer daqueles sambistas, e a partir dos quais seria possível delinear tanto aspectos técnicos dessa “formação acústica” (cf. ARAÚJO, [1992], 2021) como identitários.

Palavras-chave: Candeia, partido-alto, pagode, samba, linha-rítmica, timeline, identidade sonora



FERRAZ, Igor de Bruyn. *“Anyone who wants can go; I'm going to stay here”*: politics, anti-racism and sound identity in Candeia's samba de partido-alto. Thesis (Doctorate in Music). School of Communications and Arts. University of São Paulo (USP), São Paulo, 2023.

**ABSTRACT:** In the mid-1970s, the sambista and composer Antonio Candeia Filho (1935-1978), known for his militant stance in relation to the preservation of Afro-Brazilian values in samba, undertook three projects that ratified his ambitions: the creation of **Grêmio Recreativo de Arte Negra Samba School (G.R.A.N.E.S.) Quilombo**; a book written in partnership with Isnard Araújo, **Escola de Samba: a árvore que perdeu a raiz**<sup>1</sup> and the release of two Lps albums entitled **Partido em 5, Vols 1 e 2** (1975 and 1976, respectively). In these, Candeia sought to capture the ambience of a pagode for the recorded format, the “roda de samba” in the format commonly performed in backyards or even in samba schools. These three events constituted a significant part of the artistic-cultural material production carried out by Candeia, and from which we based our central hypothesis: the combination of such events constituted an anti-racist movement, whose bases of its political enunciation were linked to the greatest cultural symbol granted to the (construction of) “Brazilian identity”, samba. There was, at that time, an intense debate and questioning by many artists, mainly sambistas (a figure traditionally linked to the poorer classes, mostly black and historically persecuted by the authorities) about the direction of the genre and the samba schools in terms of preserving the black and popular roots and identity in Brazil, a fact that unfolds since then. In this sense, the research sought to reflect on the facts that occurred in relation to that artistic-cultural preservation movement around the samba schools in that period that pointed, at the same time, to a contestation of modernist and nationalist interpretations of the genre to the detriment of its black and popular roots. In addition, aspects of the musicological scope also deserved attention in the investigation, such as the study and clarification of the structural-musical typologies that supported the reflections carried out, notably rhythmic structures (rhythmic-line) that gave unique characteristics to the know-how of those sambistas, and the from which it would be possible to delineate both technical aspects of this “acoustic formation” (ARAÚJO, [1992], 2021) and identity.

Keywords: Candeia, partido-alto, pagode, samba, timeline pattern, sound identity

---

<sup>1</sup> “Samba School: the tree that lost its root”.





## **SUMÁRIO**

Introdução.....	17
<b><u>Parte 1 – Levando o pagode para o disco</u></b> .....	44
<b>Capítulo 1:</b> Que samba é esse? Descrição/Procedimentos metodológicos .....	44
1.1 “Pode o sambista falar?”: Dizendo um pagode, para ser escutado .....	44
1.2 Crise no rumo das escolas pela voz de um sambista.....	55
1.2.1 Quem é candeia na fila do... samba? .....	55
1.2.2 Carnavalescos, tv, desfiles e transmissões.....	64
<b>Capítulo 2:</b> Porque gravá-lo? Ou: identidade sonora do pagode.....	81
2.1 O pagode, circulação e manutenção da informação.....	81
2.2 O pagode nos experimentos rítmicos.....	93
<b>Capítulo 3:</b> Teorias e particularidades do pagode na escola de samba.....	107
3.1 Resgatando e reinventado a identidade do sambista.....	110
3.1.1 Samba enquanto trabalho acústico.....	118
3.1.2 Samba enquanto música participatória/etnografia da performance.....	122
3.1.3 Samba enquanto gênero do discurso.....	135
3.1.4 Escola de samba como aparelho ideológico.....	142
3.2 Da margem ao centro: o “samba negro” do <i>Partido em 5</i> .....	147
3.2.1 A construção e manutenção do monumento samba.....	151
3.2.2 Racismo, essencialismo e o samba brasileiro.....	164
<b><u>Parte 2 – O ciclo rítmico do samba e a identidade indizível</u></b> .....	188
<b>Capítulo 4:</b> O padrão rítmico no samba de partido-alto do <i>Partido em 5, Vol 1 e 2</i> .....	188

4.1 Linha-rítmica de 16 pulsos do samba e <i>kachacha</i> .....	190
4.2 Sobre as diferentes posições métricas do ciclo rítmico.....	196
4.3 Procurando as diferenças de posicionamento do ciclo rítmico.....	209
4.4 O andamento como elemento constitutivo da informação sonora.....	210
<b>Capítulo 5: O ciclo rítmico entre os surdos de marcação.....</b>	<b>218</b>
5.1 A linha-rítmica reduzida (e os múltiplos posicionamentos do ciclo rítmico).....	232
5.2 Pulsos ininterruptos do tamborim carreteiro.....	233
5.3 Repique de anel – o surdo de terceira na roda e o “telecoteco”.....	235
5.4 Pandeiro de corte.....	249
5.5 Cuíca.....	251
5.6 Cavaquinho.....	253
5.7 Palmas.....	258
<b>Capítulo 6: O ciclo rítmico do samba de partido-alto: o que se ouve e o que se</b>	
<b>dança.....</b>	<b>264</b>
6.1 O ponto fixo do samba a partir do partido-alto.....	268
6.1.1 Discrepâncias sobre a percepção do padrão típico no samba de partido-alt.....	281
6.2 Considerações históricas e metodológicas sobre um “paradigma do Estácio”.....	288
6.2.1 As “fontes” na manutenção e circulação da informação.....	310
Conclusões/Considerações finais.....	317
Bibliografia consultada.....	325

## Introdução

Ouvi falar do *Partido em 5*<sup>2</sup> em uma noite de um dia da semana, segunda ou quarta-feira do mês de Maio de 2009, quando estávamos passando o som<sup>3</sup> em um bar na cidade de Santo André, no Grande ABC, São Paulo. Enquanto ajustávamos os instrumentos, conversávamos um pouco timidamente, pois o “time” todo era conhecido somente pelo cantor, saxofonista e flautista, que convocou um grupo composto por um violão, cavaquinho, dois percussionistas, um trombone e três “pastoras” para fazerem o coro. Enquanto os dois percussionistas passavam o som de seus instrumentos, um deles começou a executar um samba, e logo o outro passou a acompanhá-lo, cantando junto e tocando. E assim foram cantando mais sambas, um atrás do outro. Não conhecia nenhuma daquelas letras e ficava impressionado com a alegria e desenvoltura dos colegas. E não entendi nada quando um deles disse, “isso aqui é da pesada, mano, Partido em 5!”. Continuava a não fazer ideia do se tratava. Os percussionistas passaram a chamar a todos de “coruja” e “coruja batuqueira”<sup>4</sup>. Perguntei ao cavaquinista, que era mais próximo (dávamos aula na mesma escola) e ele me disse que aquilo era de “uns discos de um pessoal da Portela, com o Candeia”. Ainda era bem mal versado no sambista e sua obra, sua história e seus sambas. Pouco tempo depois, um dos percussionistas gravou-me um disco digital (DVD) com diversas músicas dos primeiros discos do Grupo Fundo de Quintal, o cantor Mussum<sup>5</sup> e, é claro, diversos sambas dos discos *Partido em 5*. Pouco tempo depois fui ouvi-los.

Como colocado na pesquisa preliminar desta tese<sup>6</sup>, tudo teve início pelo estranhamento – e encantamento - que tive ao ouvir os discos *Partido em 5*, notadamente os *Volumes 1*<sup>7</sup> e *2*<sup>8</sup>. Estes discos de samba reuniam alguns sambistas do GRES<sup>9</sup> Portela sob a liderança de

---

<sup>2</sup> Uma coleção de discos Long Playing, de sambas, da década de 1970.

<sup>3</sup> “Passagem de som” é a expressão utilizada para os ajustes de palco, como microfonação e equalização de instrumentos, que antecedem a apresentação musical.

<sup>4</sup> Expressão dita por Velha da Portela durante o *Paro do Velha*, em *Partido em 5 Vol 2*.

<sup>5</sup> Antônio Carlos Bernardes Gomes (1941-1994). Mussum, embora seja mais conhecido como um comediante do quarteto Os Trapalhões, também foi cantor e compositor de sambas.

<sup>6</sup> FERRAZ, Igor de Bruyn. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS-ECA-USP), 2018.

<sup>7</sup> Tapeçar, 1975.

<sup>8</sup> Tapeçar, 1976.

<sup>9</sup> Grêmio Recreativo Escola de Samba.

Antonio Candeia Filho<sup>10</sup>, o conhecido compositor Candeia, além de mais cinco musicistas<sup>11</sup>, também todos com trajetória artística e de vida ligadas em algum momento à Portela, mas também a outras escolas de samba do Rio de Janeiro. Pelas capas dos discos, pouco se permite saber do que se tratavam, tampouco quem eram os compositores e músicos presentes, mas somente que devia se tratar de um disco de samba, pois na capa do *Vol 1* se vê alguém segurando um pandeiro, foto também utilizada no *Vol 2*, em tamanho menor.

Ao escutá-los intui-se que estaríamos em um pagode<sup>12</sup>, uma reunião de sambistas em uma forma (de algum modo) intimista de tocar e divulgar seu sambas, suas composições. Como poeticamente definido pelo biógrafo de Candeia, o Professor Titular do Setor de Estudos Árabes da UFRJ e portelense João Baptista de Medeiros Vargens<sup>13</sup> (1987, p. 59)

Pagode é muito. Muito em quantidade e qualidade. Pagode é comunhão, interação. Pagode é o aposto resumitivo de todas as definições arquitetadas pelo dicionarista: uma brincadeira, uma caçoadá onde se adoram deuses. Dentro de determinadas regras, de rituais próprios. Congraçamento do deus pagão e do Deus maior batizados pelo humano, cômico de sua força e fraqueza. (...) Reflexo matizado da forte luz da África que, apesar das tentativas do opressor português, permaneceu fornecendo a chama que embala, aquece e sustenta o nosso cotidiano.

A sonoridade é “crua”, sem a preocupação de determinados requintes estilísticos, como se percebe em diversos Lps comerciais de artistas ligados ao samba na década de 1970 (muito embora se possa alargar esse período). Poderia quase ser descrita como uma gravação de campo, como se alguém tivesse a rara<sup>14</sup> preocupação - à época, diga-se - de se registrar o

---

<sup>10</sup> Os nomes dos sambistas e as respectivas datas de nascimento e falecimento (aquelas que conseguimos encontrar) estão logo à frente, no subcapítulo 1.1 “Pode o sambista falar?”: Dizendo um pagode, para ser escutado.

<sup>11</sup> No *Vol 1*, são cinco, e no *Vol 2* há o acréscimo de mais um. Todos serão nomeados, logo à frente.

<sup>12</sup> O pagode será tratado mais minuciosamente no Capítulo 2 - Porque gravá-lo? Ou: identidade sonora do pagode.

<sup>13</sup> A palavra pagode, tanto quanto samba, é bastante polissêmica. Neste capítulo da biografia de Candeia, por exemplo, Vargens (ibid) escreve mais sobre culinária, algumas receitas típicas dos pagodes feitos na casa de Candeia.

<sup>14</sup> Como observado por Samuel Araújo (comunicação particular com o autor, e a quem agradeço pelas valiosas contribuições), o aspecto “raro” ao qual nos referimos aqui busca reforçar “um tipo de valor de uso ressignificado como valor de troca, que foi percebido e operado pela indústria fonográfica, ao publicar, por exemplo, sessões de jazz alternativas às versões ‘oficiais’ ou registros de shows ao vivo como o Opinião, o valor-de-troca sendo substituído por qualidade sonora-afetivas diferentes das padronizadas comercialmente”. Sobre os aspectos valorativos relacionados ao termo “trabalho acústico” proposto por Samuel Araújo ([1992], 2021), ver ARAÚJO, 2021, p. 47-52. Abordaremos mais sobre esse assunto no Capítulo 3.

samba em uma de suas formações acústicas, um pagode, dentro de uma escola de samba, nesse caso realizado por alguns compositores já gravados por artistas de algum sucesso comercial, e sustentado por músicos que, apesar de já bastante requisitados pela indústria de discos, também eram todos oriundos do universo das escolas de samba. Mas das questões que mais chamam a atenção é a menção feita por Candeia de que aquilo é “um samba negro”<sup>15</sup>. Velha da Portela, um dos sambistas que mais faz intervenções, com diversas falas durante as gravações sempre mencionando festivamente “esse time de crioulo”.

Muito próximo ao lançamento dos discos, Candeia também fundou uma nova escola de samba, o G.R.A.N.E.S. Quilombo (1975), e lançou um livro intitulado *Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz* (1978), juntamente com Isnard Araújo<sup>16</sup>. Sobre o livro, diremos um pouco mais à frente (uma vez que seu título já é suficientemente sugestivo), mas sobre a escola, vale uma observação preliminar, desde já: ela nasce em forma de protesto contra aquilo que entendia serem “os descaminhos do samba”, simbolizados pelo grande inchaço das escolas de samba e dos desfiles, a influência externa de “pessoas estranhas”, o interesse comercial desmedido, enfim, uma série de questões que estavam, segundo seu ponto de vista, não só afastando os sambistas mais antigos de sua agremiação como trazendo “inovações” mal concebidas e, por conseguinte, a diminuição das práticas tradicionais do partido-alto e do samba de terreiro (também batizado de samba de quadra, posteriormente), comumente realizadas na escola de samba. Em suma, para Candeia, o samba estava sendo modificado por gente “de fora”.

Esses dois últimos eventos, a escola e o livro, são muito mais celebrados e relembrados em artigos de jornal ou trabalhos acadêmicos. Quanto aos discos *Partido em 5 Vols 1* e *2*, posso afirmar que “passaram batido”, despercebidos pelo grande público e imprensa, geralmente vistos somente como “discos coletivos” – possivelmente pela presença

---

<sup>15</sup> Durante os dois Lps, a palavra “**crioulo**” é mencionada sete vezes durante as falas dos compositores, todas por Velha, e duas vezes na composição *Sinal Aberto*, de Casquinha, enquanto a palavra “**negro**” é dita quatro vezes, duas vezes por Candeia, duas vezes por Velha e há uma ocorrência no samba *Sinal Aberto*. Já “**crioula**” é dita quatro vezes, sempre por Casquinha e Velha, antes das composições *Preta Aloirada* e *Cabelo Danado*, de Casquinha. A palavra “**nego**” é dita duas vezes, uma delas em *Preta Aloirada* e outra novamente em *Sinal Aberto*. A palavra “**nega**” aparece quatorze vezes, todas presentes nas letras dos sambas *Preta Aloirada*, *Dendeca de Brisa* e *Cabelo Danado*, de Casquinha, em *O Jacaré*, de Anézio, em *Papo do Velha* e num verso improvisado também por ele em sua composição *Festa de Rato Não Sobra Queijo*, ambas composições de Velha. A palavra “**preta**” é dita vinte e cinco vezes, a maioria delas durante as composições *Preta Aloirada* e *Cabelo Danado*, de Casquinha, *Minha Preta*, de Anézio, e por Joãozinho da Pecadora, antes de iniciar sua composição *Linha de Candomblé*.

<sup>16</sup> Outro portelense, professor de educação física.

maior à época dos chamados “paus-de-sebo”, discos com diversos compositores/intérpretes que disputavam, no meio comercial, um modo de serem alçados à fama, terem suas composições conhecidas por um público maior (e ganharem um pouco mais de dinheiro e prestígio). Porém, entre admiradores de samba, aqueles que vão fundo em busca por “raízes”, o *Partido em 5* era, e é “o que há” de melhor. Mesmo entre colegas que conheciam a obra de Candeia (exceção feita à maioria dos músicos com quem interagi), o *Partido em 5*<sup>17</sup> ou era desconhecido ou um “apêndice”, talvez por parecer algo menos “autoral”, “menos caprichado” em seu acabamento sonoro – principalmente para um ouvinte<sup>18</sup> que foi educado, durante os anos 1980 e 1990 (e até mesmo bem antes) a apreciar a música popular brasileira e samba em um de seus períodos mais produtivos<sup>19</sup>, através dos discos. A preocupação com a estética em relação ao samba dentro da indústria não é nova.

Por exemplo, na Carta do Samba (1962), documento produzido a partir das resoluções do 1º Congresso Nacional do Samba, cuja redação ficou ao cargo do etnólogo Edison Carneiro, proponente e líder do encontro, há uma série de preocupações curiosas, obviamente, se olhadas somente pelos dias atuais. Desde observações feitas em relação às orquestrações, que poderiam descaracterizar o samba, também sobre a preocupação para que o “Serviço de Educação Musical Ordem” (dos Músicos do Brasil) continue a ajudar ao compositor e ao intérprete, tanto no aprofundamento de seus conhecimentos musicais como pela possibilidade de registrar seus sambas em partitura, e até preocupações em relação à música “principalmente àquela que se destina ao exterior (para que) se dê o melhor tratamento moderno em matéria de harmonização e orquestração, sem o que a nossa música será, para o exigente público dos cinco continentes, pouco menos do que um exotismo rudimentar” (p. 14). Essa preocupação sobre o “exótico” e o “rudimentar”<sup>20</sup> ainda faz ecos nos dias atuais, por

<sup>17</sup> De modo geral, todos que conheci que conhecem os discos tratam-nos indiferentemente por *Partido em 5*, muito embora existam 4 volumes, sendo que Candeia participa somente dos dois primeiros. Às vezes alguns nomes dos sambistas presentes, quando mencionados até em outros discos, são completados pela referência ao *Partido em 5*. (Por exemplo, “Velha, do Partido em 5”).

<sup>18</sup> Não só o ouvinte como a imprensa especializada, uma vez que o pagode do *Partido em 5*, como descrito, era “arroz com feijão”, ou como diz Velha, “arroz com couve”, um samba simples, informal, cotidiano.

<sup>19</sup> Pode-se dizer desde os anos 1960, e bastante impulsionada durante os anos 1970, com diversos compositores e artistas lançando discos muito tocados até os dias atuais, como pela relevância de suas obras no exterior. Claramente, a maioria desses artistas tinha suas obras muito próximas do ritmo samba, desde a Bossa Nova.

<sup>20</sup> Queremos destacar, com esses comentários, o aparente paradoxo entre pureza” e “padrão internacional”, como fica claro, por um lado, na citação de Edison Carneiro. Por outro, seria interessante analisar a Carta do Samba contextualmente, buscando o que ela tenta vocalizar (por exemplo, no tocante às relações público-

exemplo, “por meio da instrumentação e arranjos simples, beirando o rústico – cavaquinho, pandeiro, surdo, violão, tamborim, ganzá”, que ‘davam o ‘tom’ do respeito pelas formas ‘ancestrais’”<sup>21</sup>, ou ainda a procura por “inovações” sobre o “sambista que não conhecia teoria musical”<sup>22</sup>. Como se o conhecimento formal em harmonia, por exemplo, fosse o único pressuposto para alguém se tornar um exímio musicista, e não o ouvido, a educação informal por meio do aprendizado que pode ocorrer pela intensa exposição a um determinado repertório<sup>23</sup>, como comumente ocorre nos casos relacionados à música popular, notadamente o samba.

O *Partido em 5*, para muitos ouvintes, era e ainda é “só um pagode”, uma “coisa que a gente faz na esquina, no boteco”. Explicar o que é corriqueiro, cotidiano, “óbvio”, é algo que parece não ter a menor necessidade de ser explicado. Possivelmente porque para isso é necessário que seja digno de atenção; algum evento deve fazer com que prestemos atenção nessa coisa “óbvia”, alguma “ruptura”, algo que dispute uma posição destacada, por qualquer razão que seja. Se “o samba” é celebrado desde os anos 1930 como um produto cultural “genuinamente” brasileiro, talvez o pagode seja a mais evidente materialização dessa “obviedade”, histórica e socialmente construída.

Assim, já munido de algumas leituras sobre o assunto, fui procurando algo sobre esses discos. Não encontrei nada, nem mesmo algum destaque relacionado à discografia de Candeia. Muito se falava sobre o samba brasileiro, sempre tendo como fontes os discos gravados, mas nada sobre a prática do samba no bar ou no quintal de casa. Comumentemente

---

privado no pós-Estado Novo). Nesse sentido, de alguma forma poder-se-ia especular a hipótese de A Carta também ser vista como um documento que propunha uma intervenção estatal, não necessariamente defendendo a não mercantilização o samba, mas o controle e o retorno social dos dividendos gerados pelo samba em todas as suas dimensões. Agradeço à observação, feita por Samuel Araújo.

<sup>21</sup> Fernandes, 2010, p. 230, referindo-se à produção do Lp homônimo de Clara Nunes.

<sup>22</sup> Fernandes, 2010, p. 261, sobre Adoniram Barbosa.

<sup>23</sup> Mudando de repertório, o guitarrista estadunidense Pat Metheny faz afirmações exatamente nesse sentido e, por isso, dá o exemplo do trompetista Freddie Hubbard, afirmando (ainda que desconfiado, dada a extrema fluência e virtuosismo do musicista) que ele “não sabia harmonia”. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=7L9-Ht4STM8>. Acesso em 18/03/2022. O arranjador Don Sebesky afirma, no próprio encarte do disco *Bumpin* (Verve, 1965), de Wes Montgomery, que não teve sucesso nas primeiras tentativas de gravação, pois notou o guitarrista bem pouco inspirado. Segundo Don, Wes estava envergonhado e chateado por estar em meio a diversos músicos que estavam lendo e tocando os arranjos, e ele, “dono” do disco, sequer sabia ler música. Há inúmeros exemplos, mesmo no caso brasileiro, e, para citar somente um, o compositor e violonista João Bosco afirma não saber sequer ler cifras. (Revista *Violão Pro*. Música e Mercado Editorial, São Paulo-SP. Edição de Junho de 2006, p. 28).

os destaques são dados aos compositores, aqueles que ajudaram o samba se transformar em uma música comercialmente viável, uma “comodity” que muito ajudaria o crescimento de seus produtores (obviamente, e sem aspas, não necessariamente seus compositores).

Muitos dos autores que tratam desse assunto destacam a participação de diversas camadas sociais em sua fixação, diferentes “etnias”, origens, além de chamarem a atenção para seus intérpretes e compositores que no início do século foram definindo as formas mais típicas daquilo que - já começava a perceber - se tratava do samba carioca. Essa preocupação em relação às “origens” me parecia algo bastante forte, uma espécie de esteio do samba que enfatizava seu local de “nascimento”. Então ao mesmo tempo em que certas figuras ocupavam atenção, havia também algum destaque para as tais reuniões nas casas das tias baianas, comunidades negras do início do século XX que também serviam de esteio para parentes e colegas próximos que emigravam para a cidade do Rio de Janeiro; nas quais o samba, o choro, a “batucada”, além de cultos religiosos afro-brasileiros, a “pernada” e o partido-alto aconteciam e se desenvolviam. Dessas reuniões surgiria o primeiro samba gravado a fazer grande sucesso comercial, o *Pelo Telefone*, no ano de 1917<sup>24</sup>. Esse samba, de autoria creditada ao musicista Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1889-1974) e ao jornalista Mauro de Almeida (1882-1956), por outro lado, dava indícios de uma “ruptura”, chamando a atenção para aspectos que naquele momento também poderiam parecer “óbvios”. Trata-se da questão da autoria individualizada. Os sambas feitos na casa das tias baianas eram festas que por vezes duravam dias; a sonoridade e a criação dessas formas expressivas eram realizadas coletivamente, e Donga foi acusado por alguns contemporâneos de se apropriar da criação alheia, que talvez nem tivesse dono(a), mas donos(as).

Portanto, se o aspecto coletivo do desenvolvimento desse samba carioca do início do século, tanto quanto sua contribuição para o gênero samba que viria a se consolidar na indústria já eram assuntos dignos de atenção, houve outra questão notada em relação a esse samba ao final dos anos 1920, começo dos anos 1930. Trata-se de um modelo sonoro de

---

<sup>24</sup> Trata-se de uma referência reconhecida e aceita como histórica, mas este samba foi o primeiro a fazer grande sucesso, e não a primeira gravação identificada como samba. Ver, por exemplo, Magno Bissoli Siqueira, em **Samba e identidade** nacional: do início à Era Vargas (SIQUEIRA, 2012, p. 107-8). Também em BUYS, Sandor Christiano. *Os 17 sambas gravados pela Casa A Eléctrica, em Porto Alegre, de 1913 a 1916*, 16 de Maio de 2017, em: <https://sandorbuys.wordpress.com/2017/05/16/os-17-sambas-gravados-pela-casa-a-electrica-em-porto-alegre-de-1913-a-1916/>. Acesso em 25/01/2023.



samba que foi caracterizado como ritmicamente diferente daquele que o antecedeu, justamente esse de Donga e Mauro. Invenção creditada a compositores do bairro carioca do Estácio de Sá, esses compositores negros, de origem modesta, tiveram muitas de suas composições gravadas com sucesso por cantores como Francisco Alves, Mario Reis, Aracy de Almeida, dentre outros, que também ajudaram a consolidar duplamente seus intérpretes como o gênero, ou aquele tipo de samba. O problema da autoria também se apresenta aqui: alguns tantos sambas foram registrados como parcerias entre seu compositor - como já mencionado, muitas vezes um trabalhador negro e de origem pobre, e seu intérprete, profissional da incipiente indústria musical brasileira/carioca, não-negro -, sendo que tal parceria era realizada pela venda, por parte do sambista, de parte de seus direitos, para o intérprete<sup>25</sup>. Essa complicada questão continuava a ecoar nos anos 1970. Por exemplo, quando o jornalista Sérgio Cabral<sup>26</sup> entrevista alguns sambistas do Estácio, como Ismael Silva e Bide (Alcebíades Barcelos)

[Cabral:] — Você vendeu quantas músicas a ele [a Alves]? [Ismael:] — Só duas .... Nas outras, ele entrou na parceria e a gente dividia o dinheiro que a música rendia. ... [Cabral:] — Você vendeu o samba por quanto? [Bide:] — Eu não vendi, não. ... [Cabral:] — Mas o Francisco Alves entrou na parceria. [Bide:] — Você queria que ele não entrasse? ... [Cabral:] — Você vendeu música, Bide? [Bide:] — Não, nunca. Sabia que muita gente vendia (Cabral, 1974 , p.29, 31 e 32; apud SANDRONI, 2012, p. 150)

Sobre esse episódio, Carlos Sandroni ([2001], 2012, p. 150) dá sua versão: “Quando Bide retruca ‘você queria que ele não entrasse?’, está mostrando o quanto lhe parecia óbvia a contribuição de Francisco Alves ao sucesso do samba, o quanto lhe parecia justo, portanto, que entrasse na parceria”. Talvez o autor esteja correto, mas por outro lado, também pode ser que Bide ao mesmo tempo assume que de fato vendeu a parceria e que, portanto, não haveria razão para suprimir o nome de Francisco Alves. Assim, “você queria que ele não entrasse?” poderia ter o sentido de “você acha que não tenho palavra?”. Acordada a parceria, mesmo que “no fio do bigode”<sup>27</sup>, Bide talvez estivesse defendendo sua palavra, sua honra. Enfim, quem

<sup>25</sup> Essa questão não se inaugura aqui. O sambista e compositor Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930), por exemplo, foi por vezes acusado de se apropriar de sambas alheios, algo que chama a atenção para o caráter coletivo e às vezes “despreocupado” em relação à criação autoral, que é justamente o momento em que a noção de autoria, individual, começa a se tornar uma questão.

<sup>26</sup> CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba**, Rio de Janeiro, Fontana, 1974. (Nova edição: **As escolas de samba do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996). ABC, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

<sup>27</sup> Expressão comumente utilizada, pelo menos no sudeste do país, que se refere a um acordo informal, sem assinatura nem lavrado em cartório, mas que justamente por isso dá muito valor à palavra dita e compromissada com a outra parte.

sabe?! Esse tipo de assunto rendeu até composições, como *Quatorze Anos*, de Paulinho da Viola, que diz:

*Tinha eu 14 anos de idade / Quando meu pai me chamou / Perguntou-me se eu queria / Estudar filosofia / Medicina ou engenharia / Tinha eu que ser doutor // Mas a minha aspiração / Era ter um violão / Para me tornar sambista / Ele então me aconselhou / Sambista não tem valor / Nesta terra de doutor / E seu doutor / O meu pai tinha razão // Vejo um samba ser vendido / E o sambista esquecido / O seu verdadeiro autor / Eu estou necessitado / Mas meu samba encabulado / Eu não vendo não senhor.*

Sandroni (ibid, p. 150-1) mantém seu ponto de vista ao citar uma fala de Bucy Moreira, neto da famosa tia Ciata

O mesmo ponto de vista aparece no depoimento de Bucy Moreira: “Ele subia qualquer morro atrás de um samba bonito. Aí diziam que ele estava comprando samba, mas não era nada disso, não. Ele dava uma propina ao autor para segurar o samba. Você vê como essa gente é ingrata. Ainda falam mal do rapaz.” No afã de defender o cantor, Bucy omite que o nome de Francisco Alves aparecia no selo dos discos e nas capas das partituras como coautor, e em alguns casos como único autor, dos sambas pelos quais ele “dava uma propina”. Essa atitude parece ligada ao sentimento de que a atuação dele foi positiva e que de alguma forma merecia a atribuição de autoria.

Da mesma maneira, podemos supor o contrário: aquele era o modo que se davam muitas transações de sambas em relação à autoria. Por que Bucy compraria uma briga, sozinho, instado a responder uma pergunta feita pelo jornalista (também, nesse caso, Sérgio Cabral) que seria publicada? Talvez nem vislumbrasse a possibilidade - ele ou qualquer outro compositor humilde sem a fama e o prestígio de um cantor do nível de Francisco Alves - de disputar a autoria de produções artísticas com artistas de prestígio. Se esses fatos foram vistos há anos atrás com certa naturalidade, hoje podemos encará-los como uma construção naturalizada e cujas implicações podem apontar também para questões mais graves, como a manutenção de certa “invisibilidade” acerca dos compositores. Não parece haver dúvidas sobre a importância de Francisco Alves como divulgador desses sambas, mas também existem aqui questões de poder em um campo em construção.

Restaria, talvez e nesse caso, uma pergunta: se por um lado o termo “samba”, à época de seu sucesso já era suficientemente polissêmico, seria uma completa ruptura com o estilo de seu antecessor? Por que teriam o mesmo nome? Não guardaria esse “novo” samba alguma

história com aquele “antigo”? Não fariam parte do desenvolvimento de formas criativas de trabalho realizadas por aquelas pessoas? Retornemos, então, ao assunto.

Se essas duas questões, tanto da mudança rítmica como da autoria, já dispendiam suficiente atenção, Candeia e o *Partido em 5* apontavam para ambas, ao mesmo tempo. Aqueles sambas, tocados quase que de forma ininterrupta, como por vezes acontece nos pagodes, têm autores e eles estão lá, cantando e fazendo coro nos refrãos. Mestre Casquinha canta seu primeiro samba no *Vol 1, Preta Aloiada*, dizendo, antes, que vai aproveitar “a cooperação da rapaziada” para “dizer”<sup>28</sup> seu pagodinho.

Mas ainda há uma terceira questão. Como disse Candeia, ali temos “um samba negro”, “que brota do fundo do coração”. Pelo fato de ser um militante do samba e das culturas afro-brasileiras, e também pelo samba ser amplamente divulgado como uma “criação brasileira”, essas falas de Candeia são por vezes ouvidas com desconfiança, notadamente por parte de autores que tratam do samba. Muitos(as) classificam-nas como essencialistas, pela falsa noção de “autenticidade”, como se aquele “samba negro” fosse somente uma construção retórica. Ou, como se a situação e as experiências de vidas dos sambistas percebidas historicamente não os permitisse cindir essa espécie de acordo tácito entre “brasileiro” e “negro”, pelo menos em se tratando de samba. Justamente por isso creio que a questão não parece ser somente sobre samba, mas também ativismo político-social e antirracismo, que através do samba toca em questões também cotidianas. Um problema sério, mas que por estar relacionado com o samba acaba sendo diluído no mesmo, sendo o racismo algo pouco pertinente nesse caso, “que existe, lamentavelmente”, ou “a despeito dele, o samba continua a ser brasileiro e multirracial”.

Portanto, se o livro e a nova escola traziam alguma materialidade às críticas de Candeia (agora já suficientemente bem percebidas), os discos pareciam reverberar menos em relação a esse protesto. Tania da Costa Garcia (2022), por exemplo, destaca a fundação do G.R.A.N.E.S. Quilombo, onde se realizavam rodas de partido-alto, jongo, maculelê, capoeira, “concebido como *lugar de memória* (NORA<sup>29</sup>, 1997, p. 2229-2230, apud GARCIA, 2022, p.

<sup>28</sup> Esses sambistas usam muito a palavra “dizer” ou “levar” no sentido de cantar.

<sup>29</sup> NORA, Pierre. (coord.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Quarto Gallimard, 1997. v. 2. A afirmação de que o G.R.A.N.E.S. Quilombo foi concebido como lugar de memória, para que não haja outros eventuais equívocos, é da própria autora citada, a Professora Dr<sup>a</sup> Tania da Costa Garcia, da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UNESP-Franca. O uso da autora certamente é um referencial expandido do próprio conceito cunhado por P. Nora.

10)”, no sentido de “reviver a cultura negra construída no Brasil não como tradição, como a beleza do morto ou folclore” (ibid, p. 10).

[...] não o passado tal como se passou, mas seus reempregos permanentes, seus usos e desusos, sua pregnância sobre os presentes sucessivos; [...] a maneira como se constituiu e foi transmitida. Logo, nem ressurreição, nem reconstrução, nem mesmo representação; uma rememoração (NORA, 1997, p. 2229-2230, apud GARCIA, 2021, p. 10).

Além de lugar de memória, como propôs Tania da Costa Garcia, a nova escola de Candeia também daria materialidade às práticas; traria sustentação e institucionalidade às atividades, da mesma maneira que, como narrado em seu livro (1978), aconteciam antigamente na Portela. Mas o que poderia ser dito ou percebido em relação aos discos *Partido em 5 Vols 1 e 2*? Que poderia ser percebido naqueles sambas que caracterizaria “um samba negro”? O ativismo “negro-popular” de Candeia, realizado por meio do samba, seria uma novidade completa? Observemos que diversas manifestações que saúdam e celebram valores da cultura afro-brasileira permanecem vivos, ainda nos dias de hoje, em diversas escolas. A Grande Rio, escola carioca campeã do desfile carnavalesco do ano de 2022, levou para a avenida uma homenagem a Exu, entidade afro-religiosa durante muito tempo tratada (lamentavelmente, talvez até os dias atuais) de modo preconceituoso e maldosamente estereotipada. Já no ano de 2020 a Mangueira protestou contra a violência sofrida por minorias e trouxe para a avenida uma representação de Jesus Cristo negro. Aqui é possível trazer um ponto que sintetiza alguns tantos aspectos desse protesto e sua importância dentro do samba.

A proposta da Mangueira de representar Jesus negro não é tão nova quanto se pode supor. Afirmam Vitor Ferreira Natal e Felipe Ferreira (2022, p. 40-1) que em 1955 houve o Concurso do Cristo Negro, realizado pelo TEN, sob liderança de Abdias do Nascimento. Acusado de blasfêmia pelo Jornal do Brasil, o concurso, cujo mote teve a sugestão dada por Guerreiro Ramos, teve como vencedora a obra “‘Cristo na coluna’, da pintora Djanira<sup>30</sup>”. O artista plástico, escultor e precursor da atividade de carnavalesco, desde os anos 1930, Miguel Moura (1917-197?) teve seu quadro, “Cristo exorcista”, desclassificado por ser considerado “um cristo transgressor às normas religiosas e morais” (O LAR CATHOLICO, 28/08/1955, apud NATAL; FERREIRA, 2022, p. 41). Afirmam os autores que a imagem apresentava “seis figuras negras, nenhuma delas remetendo à imagem tradicional de Jesus Cristo, tal como

<sup>30</sup> Djanira da Motta e Silva (1914-1979).

costuma ser representado na iconografia”, mostrando “o posicionamento de Miguel Moura em relação aos debates em torno do movimento negro da década de 1950”, tanto quanto “sua perspectiva particular de arte voltada para a valorização e afirmação social do negro e das favelas na cidade, mas também a consciência da existência de um ativismo negro na década de 1950”. Natal e Ferreira destacam que, baseado em sua circulação por subúrbios e favelas, sua postura revela “algumas tensões em torno do conceito de ‘verdade simples’ com o qual Moura definia suas obras, abordando temas da negritude e do popular” (ibid, p. 41).

Essa postura de Moura, cuja relação de proximidade com a de Candeia é evidente, deixa claro que a enunciação política negra por meio de produções simbólicas, da arte ao trabalho acústico<sup>31</sup> (ARAÚJO, [1992], 2021) relacionados ao samba e ao carnaval sofre resistência há muito. E esses casos mostram também que, ao contrário do que festejava Gilberto Freyre, sobre não haver “felizmente no Brasil uma ‘poesia africana’ como aquela nos Estados Unidos (...) poesia crispada quase sempre em atitude de defesa ou de agressão” (FREYRE, 1987<sup>32</sup>, p. 43, apud VIANNA, 2007, p. 91), não se pode afirmar categoricamente que no Brasil, pelo menos desde os anos 1930, não havia produções culturais que “crispassem” essas aspirações nacionalistas.

O que podemos considerar um ponto de inflexão em relação à descaracterização e inchaço das escolas de samba no Rio de Janeiro, e que em muito influenciou Candeia em sua empreitada, foi a chamada “Revolução Salgueirense”, comandada pelo carnavalesco Fernando Pamplona<sup>33</sup> no ano de 1960<sup>34</sup>, e que acabou influenciando toda a concepção estética dos desfiles.

---

<sup>31</sup> Termo proposto por Samuel Araújo ([1992], 2021), e que será usado como referencial teórico desta tese, exposto no subcapítulo 3.1.1 Samba enquanto trabalho acústico.

<sup>32</sup> FREYRE, Gilberto. **Vida, forma e cor**. Rio de Janeiro. Record. 1987.

<sup>33</sup> Fernando Pamplona era professor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Já Miguel Moura começou a estudar “‘pintura de verdade’ (em suas próprias palavras) na Escola de Arte Bernardelli, aos 18 anos, mesmo que seu pai o obrigasse a trabalhar como auxiliar de pedreiro desde cedo [JORNAL DO BRASIL, 10/12/1971, p.12], apud NATAL; FERREIRA, 2022, p. 41). Segundo os autores, “a Escola, ou Núcleo, foi fundada em 1931 por um grupo de pintores que se contrapunham ao modelo mais conservador de ensino da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)” (ibid, p. 41). Portanto, corrijo aqui a informação que corroboramos, incorretamente, em FERRAZ, 2018. Esta correção se deve à colaboração (incansável) do professor Alberto T. Ikeda, orientador desta tese.

<sup>34</sup> Trataremos um pouco mais sobre o assunto no subcapítulo 1.2.2 Carnavalescos, tv, desfiles e transmissões.

Voltando à obviedade do pagode, outra afirmação comumente dada por sambistas é sobre a perseguição ao samba. O historiador Marc Hertzman (2013), baseado em documentos históricos constatou que o samba, de fato, jamais sofreu qualquer tipo de proibição por lei. Segundo o autor (ibid, p. 14), os policiais estavam menos preocupados com a música do que com jogo e prostituição. Hertzman trata desse assunto sob o termo por ele cunhado de “paradigma da punição”. A relação entre a “perseguição” ao samba e as atividades ilegais descritas estaria na proximidade física e local dele com as mesmas, uma vez que os sambistas e as “contravenções” conviviam lado a lado<sup>35</sup>. Embora o valioso trabalho de Hertzman elucide diversas questões acerca do tema, desvincular a violência aplicada aos que praticavam samba por ela ter ocorrido em razão do lugar e das outras pessoas que por ali estavam não apaga a experiência de quem apanhou. Ou seja, se o samba do início do século tivesse sido forjado em salas de concerto certamente não estaríamos tratando desse assunto, tanto pelo local como pela cor de pele de seus praticantes. João Batista Borges Pereira (1967<sup>36</sup>, p. 125, apud RODRIGUES, 1984, p. 29), citando um informante, relata que

era uma vergonha. A polícia sem mais aquela cercava a casa onde estávamos nos divertindo, mandava busca o dono da casa e perguntava porque estavam fazendo festa... Já viu pergunta mais idiota? Perguntar porque alguém faz festa... A cidade inteira se divertia com festas familiares eles vinham sempre em cima da gente. Onde os negros se reuniam para sambar ou se divertir lá estava a polícia...

Também, como disse Juvenal Lopes, o Nanal da Mangueira

naquele tempo não se cantava samba livremente pelas ruas porque a polícia baixava o pau. Sambista era considerado vagabundo e me recordo das pancadas que recebi. Quem gostava de samba tinha de cantá-lo longe da polícia. Mano Rubens, por exemplo, morreu tuberculoso de tanto que apanhou da polícia por cantar samba. (apud RODRIGUES, ibid, p. 29)

Assim, não somente os sambistas apanharam, e no fundo talvez soubessem que sofriam repressão em razão de cantarem samba como o próprio sofrimento dá azo a um imaginário que não pode ser apagado por uma suposta contradição entre o ocorrido de fato e o que dizia a lei. Separar o samba do racismo relacionado às práticas expressivas e culturais das populações negras e pobres pelo que diz (ou dizia) a lei não ajuda a resolver a questão como pode perpetuar a invisibilidade do assunto. Essas ações repressivas não se limitam somente sobre o samba ou tampouco sobre o início do século XX. Na madrugada de 1 de Dezembro de

<sup>35</sup> Para uma visão contrária, que analisa as políticas proibicionistas do início do século XX voltadas para a criminalização da cultura negra, ver em bibliografia LUNARDON, 2015.

<sup>36</sup> PEREIRA, J. B. B.. **Cor, Profissão e Mobilidade. O negro e o rádio em São Paulo**. São Paulo, Pioneira. 1967.

2019, uma ação policial realizada durante um baile *funk* no bairro de Paraisópolis, em São Paulo, resultou em uma tragédia com nove jovens mortos. A polícia, que usou de balas de borracha e bombas para dispersar a multidão, relatou que estava perseguindo assaltantes em uma moto roubada que teriam entrado no baile<sup>37</sup>. Nem o samba, nem os bailes *funk* são ou foram proibidos oficialmente, e sabe-se que as pessoas dessas comunidades humildes - separadas por tanto tempo - são também, em sua maioria, negras.

Retomando a questão central, portanto, esses três eventos já descritos, quais sejam, a fundação do G.R.A.N.E.S. Quilombo (1975), o livro escrito por Candeia e Isnard Araújo (1978) e, principalmente, o lançamento dos discos Lp *Partido em 5 Vol I* (1975) e *Vol II* (1976) são parte significativa da produção material artístico-cultural levada a cabo por Candeia, e a partir dos quais fundamentamos nossa tese: **a conjugação de tais eventos constituem um movimento antirracista, cujas bases de sua enunciação política estão atreladas ao maior símbolo cultural outorgado à (construção da) “identidade brasileira”: o samba**. Nesse caso específico, julgo que a ação de Candeia e companhia se centrou na *tentativa de transposição do pagode e seu ambiente para o disco*. Aquele som é o “corriqueiro” daqueles sambistas, o cotidiano, um som que socializa e produz identidade. Se o samba é brasileiro, o pagode, em suas origens, aponta para as periferias e subúrbio.

O pagode, notadamente em sua ascensão e explosão comercial ocorrida em meados dos anos 1980 sofreu grande resistência, notadamente em sua legitimação, e muito em razão de discussões sobre o “amadorismo” dos integrantes dos grupos, por uma estética demasiadamente comercial. Dentre tantas outras questões poder-se-ia dizer que um público brasileiro sabedor da singularidade e da celebrada qualidade da chamada música popular brasileira, não pareciam dispostos a argumentar em favor de uma formação acústica (cf. ARAÚJO, [1992], 2021)<sup>38</sup> de “gosto discutível”, com receio da possibilidade de um repertório “menor”, e com ele todos os costumes de quem os divulgasse, passassem gradativamente a tomar o lugar (já) sagrado e qualitativamente elevado da música popular

<sup>37</sup> <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/12/24/familias-das-vitimas-da-tragedia-de-paraisopolis-fecham-acordo-para-receber-indenizacao-do-governo-do-estado-valor-nao-foi-divulgado.ghtml>. Acesso em 18/01/2023.

<sup>38</sup> Termo também proposto por Samuel Araújo, em sua tese de doutorado (1992), publicada no Brasil em 2021. O termo e suas implicações sobre o objeto aqui discutido serão explicados brevemente à p. 40-1, e com mais profundidade na terceira parte deste trabalho, em 3.1.1 Samba enquanto trabalho acústico.

divulgada pelo Brasil<sup>39</sup>. Mesmo músicos sambistas advindos das escolas de samba, blocos e pagodes tinham muitas restrições sobre serem chamados de “pagodeiros”<sup>40</sup>, termo bastante utilizado pela mídia na divulgação de tais grupos dos fins dos anos 1980 e sobretudo nos anos 1990. Muitos de seus críticos apontam os interesses midiáticos e de gravadoras como responsáveis pela “diluição” ou “contaminação” do gênero, questão que de modo geral não apresenta novidade às aspirações de pureza ou autenticidade da música popular brasileira<sup>41</sup>. Muitas discussões se ancoram, como já nos referimos logo no início, nos “primórdios do samba”, baseadas em suas raízes históricas, e por vezes evocam músicos como Pixinguinha<sup>42</sup>, prosseguindo seletiva e telelogicamente por outros exímios musicistas como Jacob do Bandolim<sup>43</sup> e Dino Sete Cordas<sup>44</sup>, que apesar da proximidade do gênero choro<sup>45</sup> com o samba, se ligam muito mais ao primeiro do que (e com exagerada dose de boa vontade) com o segundo<sup>46</sup>.

Assim, retornando aos discos, ainda resta a pergunta sobre o que, eventualmente, poderia dar aos sambas (ou ao pagode) do *Partido em 5* características de um “samba negro”, “sem poluição”, e que poderiam ser notadas, por exemplo, em termos “técnicos” ou “musicais”. Já parece evidente que a expressão “samba negro” obviamente não deve ser levada ao pé da letra, mas faz parte do processo de enunciação política colocado em jogo por Candeia ao fazer alusão àquele samba: uma roda de samba, um pagode. E, antes que

---

<sup>39</sup> É bom lembrar que embutido nesse processo de valoração e de seleção de repertório há uma influência grande dos meios de comunicação, de jornais, revistas até a indústria de discos..

<sup>40</sup> Ver, por exemplo, ULLOA, 1998; PEREIRA, 2003; FERNANDES, 2010, p. 260.

<sup>41</sup> Silva (1939, apud ARAÚJO, 2021, p. 70-1), relata uma visita realizada pelos alunos da Escola Nacional de Música (hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ) ao morro da Mangueira. Em um cômodo, os visitantes encontraram “(“infelizmente”) a presença de um rádio”. Assim o diretor da escola manifestou suas dúvidas “acerca da vitória na próxima competição devido a conversão do evento a um negocio complicado, regido por interesses financeiros que levavam a desonestidade e a corrupção” (ARAÚJO, 2021, p. 71). A obra citada por Araújo é de autoria de Egídio de Castro e Silva. O samba carioca: notas de uma visita a Escola do Morro da Mangueira. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 45-50, 1939, p. 47.

<sup>42</sup> Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973)

<sup>43</sup> Jacob Pick Bittencourt (1918-1969)

<sup>44</sup> Horondino José da Silva (1918-2006).

<sup>45</sup> Embora em seus primórdios fosse considerado mais um estilo, gradativamente caracterizado pelo virtuosismo musical que existe até os dias atuais.

<sup>46</sup> FERNANDES (2010, p. 388) menciona “chorões e sambistas do porte de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Dino Sete Cordas”.



avancemos, é de suma importância destacar que o termo pagode, em seus primórdios, era nome empregado para reuniões afro-religiosas, e muito do arcabouço sonoro do samba, notadamente rítmico (no que diz respeito à divisão temporal), como se sabe, guarda relações estritas com o desenvolvimento da sonoridade característica desse samba de partido-alto<sup>47</sup>.

Nesse ponto, possivelmente assumi uma postura bastante pessoal, baseada em minha experiência enquanto musicista, e que talvez traga um tom “ensaístico” a esse trabalho. Nesse caso, levanto a *hipótese relacionada à manutenção de um ciclo rítmico característico do samba relacionada ao repertório executado nesses pagodes*. Explico.

O samba, assim como qualquer gênero popular, tem características rítmicas singulares que o distingue, que fazem dele o que ele é. Muito embora o “samba nacional” possua diversas vertentes e influencie sobremaneira a chamada música popular brasileira, o “samba sem poluição”<sup>48</sup> do *Partido em 5* é um pagode, herdeiro direto do partido-alto<sup>49</sup>. Sobre essa característica rítmica, pude percebê-la até mesmo em diversos “pagodes” dos anos 90, muito embora não debata essa questão aqui. A maioria das discussões acadêmicas traça alguma linha que diferencia o samba, enquanto produto industrializado, como gênero consolidado e gravado, do partido-alto, prática típica de sambistas nas escolas de samba em suas reuniões informais. Este, caracterizado *grosso modo* por uma primeira parte (geralmente chamada somente de “primeira”) composta pelo mote ou refrão, e seguido de segunda (ou “segundas”) parte improvisada pelos sambistas partideiros<sup>50</sup>. Forma de certo modo análoga ao rondó na música de concerto europeia. Assim, essas segundas partes, pela fixação desses sambas em disco, deixaram de ser improvisadas para se tornarem fixas. Mas essa singularidade rítmica do partido-alto é extremamente presente nos repertórios dos pagodes atuais.

A rigidez com a qual alguns trabalhos tratam as diferenças entre o samba carioca e o partido-alto por meio da evocação de diferenças históricas, do “nascimento do gênero samba” e pela individualização do compositor, frequentemente acabam por subvalorizarem o aspecto coletivo, socializador e agregador do evento, como também dão pouca atenção para esses aspectos rítmicos. Fazendo uma rápida referência ao primeiro quesito, os sambistas

---

<sup>47</sup> Trataremos desse assunto nos capítulos 2, principalmente, e 3.

<sup>48</sup> Termo dito por Candeia, ao início do *Vol 2*.

<sup>49</sup> Discuto essa questão nos dois primeiros capítulos, mais enfaticamente no segundo.

<sup>50</sup> Ou seja, envolve pessoas, não somente um(a) “cantor(a)”.

relembra orgulhosamente de partidos com “primeiras” bem curtas, como *Quem Mandou Duvidar*, citado por Candeia<sup>51</sup> no documentário *Partido Alto*. O mote desse partido, ou seja, o próprio partido-alto é composto somente pela letra: *Quem mandou duvidar, quem mandou? Quem mandou duvidar? (bis) (Ah quem mandou duvidar?)*, sendo o restante, as segundas improvisadas. Candeia diz que esse é “um partido que se cantava em Mangueira”, mas não por isso deixa de ter autores, no caso, Padeirinho<sup>52</sup> e Zagaia<sup>53</sup>. Visto assim esse partido-alto não só continua a ser samba como sua importância – e não a despeito de seus compositores, que são mangueirenses - para a comunidade é fundamental. Clementina de Jesus<sup>54</sup> (1901-1987) traz outro exemplo, e diz que adorava cantar um partido (e cantarola): “*Lapa, ô Lapa...*”. Enfim, seria o caso de explicar tanto ao Candeia como à Clementina que esses partidos não seriam sambas? Da mesma forma, os Lps em questão são discos, como afirmam os sambistas em diversos momentos, de partido-alto, muito embora a grande maioria tenha forma fixa em relação às letras, não vou duvidar.

Assim, o que poderia ser visto como singularidade rítmica desses sambas é algo que todo (ou quase todo) samba tem: uma “espinha dorsal” rítmica – no que diz respeito, como já mencionado, à divisão temporal - sobre a qual o ritmo de samba surge. Muitos partideiros brincam e improvisam seus partidos sem instrumentação, apenas sobre uma sequência ordenada de palmas. Essa sequência pode ter pequenas variações, mas são tocadas/batidas ciclicamente. Alguns etnomusicólogos como Gerhard Kubik e Kazadi wa Mukuna identificaram, no samba, a presença de uma estrutura rítmica típica de países africanos pertencentes ao tronco etno-linguístico Bantu. Segundo esses autores, isso poderia ser um indício da transplantação e transformação de elementos culturais bantu que se cristalizaram em solo brasileiro através do samba. Esse padrão rítmico pode ser ouvido no samba, além das palmas, por exemplo, através do cavaquinho, da cuíca, tocado em uma garrafa ou, certamente o mais “famoso”, tocado pelo tamborim. Vou expô-lo, aqui, pela primeira vez, em duas

---

<sup>51</sup> Documentário *Partido-Alto*, de Leon Hirszman (1982). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7gG-onRK28>. Acesso 02/01/2023.

<sup>52</sup> Oswaldo Vitalino de Oliveira (1927-1987).

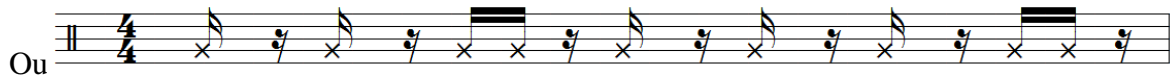
<sup>53</sup> Jorge Isidoro da Silva (1922-1995).

<sup>54</sup> Documentário *Partideiros*, de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino (1978).

grafias somente para eventual esclarecimento parcial do assunto, mas ele será exaustivamente explorado na segunda parte deste trabalho<sup>55</sup>.

(16) X . X . X X . X . X . X . X X .<sup>56</sup>

“te co te co te le co te co te co te co te le co”



Segundo os mesmos, essa estrutura orienta as pessoas que tomam parte no evento sonoro, sejam musicistas ou dançarinos. Às vezes essa rítmica nem aparece tão explícita, ou não é tocada literalmente, mas ela existe, está lá, subjacentemente. De maneira geral, essas estruturas rítmicas foram chamadas por outro etnomusicólogo, Joseph Kwabena Nketia, em 1970, de *timeline patterns*<sup>57</sup>, que também são chamadas de linha-rítmica<sup>58</sup>. Mas, se por um lado essa divisão de tempos cíclica, que pode soar horas sem fazer qualquer variação em repertórios africanos, e assim orienta aqueles que participam do evento, como ele se comporta no samba, onde às vezes ele nem sequer é tocado? Se é ele que dá a singularidade rítmica característica do samba, que ressoa no corpo de quem o dança, é fato que o percebemos. Por exemplo, Sandroni (2012) notou-o, em uma amostragem de sambas de compositores do Estácio gravados entre fins dos anos 1920 e início dos 1930 por Francisco Alves, nas próprias melodias. Essas gravações incipientes desse tipo de samba apresentavam acompanhamento orquestral na grande maioria das vezes; já eram destinadas ao sucesso comercial do gênero

<sup>55</sup> As mesmas transcrições serão novamente expostas nos subcapítulos 2.2 e 4.1, às páginas 97 e 190, respectivamente, deste trabalho.

<sup>56</sup> Sobre esta notação rítmica, a chamada escrita datilográfica, explicou-nos o Prof Alberto T. Ikeda, em conversa pessoal, que “na época proposta ocorria por ser a forma possível de anotação nas máquinas datilográficas, que possuíam poucos tipos no teclado, quando não existiam os computadores e os teclados”. Para o leitor familiarizado com a escrita musical europeia, basta contar/seguir os pontos ( X ) e ( . ) equidistantemente, sedo que os pulsos em ( X ) são percutidos, enquanto os ( . ), são “silenciados”. Explicaremos novamente e mais sobre o assunto na parte 2.

<sup>57</sup> Como também de *time-keeper* (KUBIK, 1979, p. 14).

<sup>58</sup> Mukuna (2006, p. 92), ao exemplificar o padrão “rítmico” (ou mais precisamente, de tempo) também usa a expressão “ciclo rítmico”, que também será adotada aqui. Acatando a sugestão de Samuel Araújo (comunicação particular, após a defesa da tese), utilizarei também o termo “linha de tempo”, uma vez que essas estruturas estabelecem uma sequência repetida de durações, diferentemente do sentido de ritmo europeu, que poderia compreender também a agógica, a dinâmica e a eventual acentuação. Neste trabalho utilizarei “padrão rítmico”, “ciclo rítmico” sempre no sentido de linha de tempo, e tendo em mente a estrutura periódica temporal fornecida pelo seu som presente nos sambas. Agradeço ao Professor Samuel Araújo por mais essa contribuição.

musical, mas tocadas por músicos e arranjada por maestros com pouca ou nenhuma familiaridade com esse ciclo rítmico. Há até mesmo uma famosa história que esse ciclo só começa a ser incorporado de fato nas orquestras quando o baterista profissional Luciano Perrone sugeriu ao maestro Radamés Gnattali para que escrevesse seus arranjos baseado na divisão rítmica do tamborim.

Mas algo ainda parecia fora do lugar. Os etnomusicólogos citados sustentam que o tal “ritmo do tamborim”, o ciclo rítmico/*timeline pattern* é de origem africana. Kubik, especialmente, sustenta que ele não foi inventado em algum período, mas que ele existe desde o século XVI, até antes. No caso de Sandroni, o autor afirma que esse ciclo veio a se manifestar no samba em fins dos anos 1920, e que depois de um período de adaptações acaba por se consolidar, em meados dos anos 1930. A essas “formas de adaptação” Sandroni chamou-as de “paradigma do Estácio”. Mas se essa fórmula rítmica é de fato africana, teria ela se desmembrado para então depois “se adaptar” paradigmaticamente para se recompor em solo brasileiro? É preciso dizer que a amostragem de Sandroni está mais ligada à indústria de gravações, com grande participação de orquestras profissionais, do que às comunidades que tocavam, trabalhavam, elaboravam e se reconheciam por essa atividade sonora. Kubik, por exemplo, sustenta que essa linha-rítmica, dada a sua longa existência, é algo que estaria já introjetado no corpo, na fala, no gestual, então mesmo que ele não fosse ouvido por um longo período, ele pode ressurgir de muitas maneiras, pois é carregado internamente por seus portadores.

Desse modo, procurando pela estrutura revelada pela linha-rítmica (ciclo rítmico) incorporada ao samba na instrumentação dos Lps, o modo como os instrumentos se entrelaçavam, suas relações com a delimitação dos toques do surdo de marcação etc., fui realizando transcrições do toque dos instrumentos desses pagodes – outra questão que até os dias de hoje não mereceu a devida atenção. Como disse Paulinho da Viola,

Esse toque da Velha Guarda nos deixa embevecidos. De onde veio isso? Como apareceu? Uma vez, no Portelão, houve uma festa relembrando o tempo antigo – Candeia, Bubu, Alberto -, uma reminiscência da Portela antiga dos anos 1950. Bubu e Alberto tocando pandeiro, em ritmo que só vi na Portela. Esse toque é importante na rítmica da Portela e na formação do desenho melódico dos grandes sambas da Portela, aqueles sambas do Candeia, com melodias mais rebuscadas<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Depoimento de Paulinho da Viola contido em **A Velha Guarda da Portela** (MONTE, VARGENS, 2001, p. 50). Ver em bibliografia.

Mas no *Partido em 5* os instrumentos são surdo, repique de anel, cavaquinho, cuíca e reco-reco. O tamborim aparece, mas discretamente, como também em alguns momentos ouvimos palmas. Ao realizar as transcrições – e aqui está a questão central –, notei que tanto a cuíca como o cavaquinho estavam tocando o mesmo padrão do *timeline pattern* tal qual descrito por Kubik e Mukuna, mas não tocavam de modo a soarem “iguais” entre si, como se falassem o mesmo texto. Semelhantemente a um cânone polifônico, um instrumento toca esse ciclo de um ponto “x” até repeti-lo, enquanto o outro toca de um ponto “y” até repeti-lo. Eles tocam o mesmo ciclo rítmico, tal qual o descreveram os etnomusicólogos citados, juntos, mas cada um tendo como referência um ponto distinto deste; muito mal comparando, como se alguém tocasse uma escala de dó maior, ciclicamente, enquanto outra pessoa tocasse ao mesmo tempo a mesma escala, mas de um mi a outro mi. A questão é muito, muito, mais complexa<sup>60</sup>, mas deixo essa “explicação” prévia para pelo menos posicionar o leitor sobre o que encontrará na segunda parte dessa tese. Caso deseje se aprofundar um pouco mais, recomendo que vá diretamente, mas com muita paciência e disposição, à parte 2, especificamente a partir do subcapítulo 4.1. Linha-rítmica de 16 pulsos do samba e *kachacha*.

Assim, se esse ciclo rítmico orienta o(a) sambista e o(a) dançador(a), como isso se daria se dois ciclos estão soando, em diferentes configurações, uma vez que nesse samba não há esse componente que se refere estritamente à linha-rítmica, como um instrumento de timbre penetrante, monofônico, e tampouco o tamborim cumprindo esse papel? Não é fácil percebê-los simultaneamente - eu mesmo só tive certeza depois de inúmeras verificações -, e penso que essa elaboração certamente se deve pela manutenção do trabalho cotidiano desses sambistas, às práticas dos pagodes e partidos nos quintais das casas, institucionalizadas pelas escolas de samba. É um saber-fazer “óbvio”, que ocorre de modo quase imperceptível, mas pensando no caso dessa dupla aparição do ciclo rítmico ao mesmo tempo, penso que só pode ocorrer porque ele é percebido pelos musicistas, e a partir dele que parte desse ritmo importante e contagiante, como disse Paulinho da Viola, acontece. Estou sugerindo que esse ciclo rítmico, ao menos nessa pequena amostragem, possivelmente interage com ele mesmo, de modo espiralizado, tal qual, como já dito, um cânone, dando características singulares a essa sonoridade. Assim, penso que esse ciclo rítmico é algo central para a constituição e desenvolvimento do samba, suas possíveis configurações em diferentes instrumentos interagindo simultaneamente podem estar até na origem das típicas palmas do partido-alto.

---

<sup>60</sup> A começar porque a questão é rítmica, e não melódica.

Mas, como acredito ser, esse ciclo nem sempre é evidente, literal, mas é percebido pela sugestibilidade causada pelo repertório.

Enfim, se esse ciclo é de origem bantu e faz do samba o que ele é, isso se deve à *manutenção dele mesmo, por meio de práticas materiais e experiências de vidas compartilhadas*, e por essa razão creio que essa estrutura do ciclo rítmico/linha de tempo, embora possa ter surgido nas gravações de samba de fins dos anos 1920 *estaria há mais tempo sendo praticado por populações negras, desde o pagode remetendo a cultos afro-brasileiros como posteriormente às reuniões de samba, às rodas de samba e de partido-alto*, e assim gestando um novo repertório. Por essa razão, esta tese está dividida em duas partes que, assim espero, se relacionam e apontam não só para o delineamento de uma identidade sambista, mas também do protesto político, de cunho antirracista e valorizador da cultura afro-brasileira por eles propagada – o “samba negro” de Candeia e o *Partido em 5*, uma identidade sonora lentamente construída coletivamente.

Assim, este trabalho possui seis capítulos, três para cada parte. Explicando as duas partes, começarei pela segunda, que trata desse assunto técnico. Nesta, faço uma revisão crítica do ciclo rítmico a partir de autores que tratam do tema, como Gerhard Kubik (1979), Kazadi wa Mukuna ([1977], 2006), e outros autores brasileiros que o discutem em relação ao samba, como Tiago de Oliveira Pinto (2001a; 2001b) e Nina Graeff (2015). Neste caso, observo as contribuições dos autores ao assunto no objetivo de ter subsídios para avançar, ainda que muito modestamente, sobre como esse ciclo rítmico se apresenta nos repertórios elencados. Chamei-a de O ciclo rítmico do samba e a identidade indizível, que talvez expresse uma ideia ainda um pouco cifrada, então farei um pequeno preâmbulo.

X.X.X.X.X

Esse ciclo rítmico, baseado na divisão temporal da chamada linha-rítmica incorporada ao samba, se apresenta em sua materialidade através do som, e encaro esse som que se apresenta no samba do *Partido em 5 Vols 1 e 2* como “resquícios” de uma linha-rítmica africana que está sendo trabalhada por comunidades negras há um longo tempo, e que vem a se recompor de modo reestruturado, dando origem às práticas sonora e corporalmente reconhecidas do partido-alto, do samba de partido-alto. Em suma, é uma hipótese sobre a qual *remeto a questões sonoramente identitárias, tendo como exemplo a manutenção desse ciclo rítmico, intuindo-o como um aspecto que remete de fato à ancestralidade, esta entendida enquanto prática coletivamente aceita e assentada entre determinada população por meio da*

*construção coletiva do conhecimento*. Não quero nem posso afirmar que esse fato possa se estender para diversas outras práticas do samba, outras formações acústicas (cf. ARAÚJO, [1992], 2021) no tempo e espaço, mas acredito que o assunto, mesmo que não permita ou não venha a desvelar maiores questões sobre o samba e seus praticantes (embora discorde desse pensamento), ele dá indícios de uma identidade sabida desses compositores e músicos, ainda que não verbalizada ou “explicada”.

Não há ou não haveria razão para que esses sambistas descrevessem as “óbvias” particularidades de seu samba, bastaria para isso que ele fosse tocado. Como visto anteriormente, até Paulinho da Viola nota a singularidade daquele toque da Velha Guarda da Portela. Candeia, ao final de *Linha do Candomblé*<sup>61</sup>, fala alto: “Ouve o cavaco do Osmar! Ouve o cavaco do Osmar!”, como também ao final de seu *Batuque Feiticeiro*<sup>62</sup> quando diz ao Velha: “Ô, Velha, ouve o som!”.

Assim, no capítulo 4, O padrão rítmico no samba de partido-alto do *Partido em 5, Vol 1 e 2*, inicio a discussão do ciclo rítmico, procurando notar as definições do mesmo dadas pelos autores citados, como também busco nos exemplos dados um aprofundamento didático na compreensão das diferenças entre o samba, por exemplo, e o *kachacha* angolano, que apresenta o mesmo ciclo em sua particularidade e em outro território. Todo o capítulo se destina a um tipo de “esmiuçamento” acerca do *timeline pattern*.

No capítulo 5, discuto-o em consonância com os padrões rítmicos realizados por cada instrumento presente nos Lps. Os autores mencionados afirmam que esse ciclo rítmico não possui “início” ou “fim”, não há como se afirmar que ele deva começar aqui ou acolá. Porém, buscando percebê-los em um repertório, como é o caso desses sambas, ele apresenta determinada configuração que justamente permite diferenciá-lo em seu uso em repertórios diferentes, como é o caso do samba e do *kachacha*. Como se afirma, o ciclo não necessita ser tocado explicitamente, mas sua extensão é de 16 pulsos (ou, como utilizei nas transcrições, 16 semicolcheias), compreendidos por “quatro tempos”, de modo que analisei as configurações do ciclo como caracterizadas justamente entre quatro toques do surdo de marcação. Se por um lado o ciclo não tem começo nem fim, ele se caracterizará e dará singularidade ao repertório constituído se apresentando (sendo tocado) de alguma determinada forma. Nesse caso me

---

<sup>61</sup> Vol 1.

<sup>62</sup> Vol 2.

utilizei também de um repertório extra, de época e estilos semelhantes, para algumas comparações. Mesmo as palmas tocadas por partideiros não são exatamente as mesmas, há por vezes mais de uma maneira de se configurarem, do mesmo modo como ocorre com relação aos instrumentos.

No capítulo seis, abordo duas importantes questões dadas por dois autores distintos. Nina Graeff (2015) faz observações sobre o que chamou de “ponto fixo” do samba. Ou seja, comparando diversas linhas guias percebidas em repertórios do samba de roda e incluindo ali também uma linha-rítmica do partido-alto - a mesma descrita no documento realizado pelo Centro Cultural Cartola e pelo IPHAN sobre as matrizes do samba carioca (2007) - Graeff nota pontos em comum em relação às mesmas, concluindo que estes pontos poderiam funcionar como uma espécie de terceiro nível de orientação para musicistas e dançadores. Aqui discuto uma questão bastante complexa, pois a utilização da transcrição do ciclo como uma ferramenta, como também fazemos aqui, ainda que realizada por métodos distintos da escrita ocidental e melhores adaptados para a localização temporal de ataques rítmicos, pode induzir ou pressupor que essa racionalização gráfica da escrita seja capaz dar conta da totalidade da questão. Porém, o fato de grafarmos os 16 pulsos diferentemente em relação aos toques percutidos e os silenciados não nos permite afirmar que eles não poderiam ser percebidos como uma coisa só, mas somente que a grafia nos permitiria entendê-lo, ao menos parcialmente, em sua ausência sonora<sup>63</sup>. Desse modo, a grafia do ciclo pode se tornar um objeto, reificada, passível de comprometer eventuais conclusões, como por exemplo, ao obliterar a percepção do ciclo interagindo com ele mesmo tocado em diferentes instrumentos, tanto quanto se sua estrutura temporal estiver submetida a outra fórmula subjacente (como o componente binário dos surdos). Assim, proponho neste caso uma abordagem, posicionando as linhas-rítmicas a partir de suas configurações efetivamente percebidas entre os toques do surdo, com o objetivo de verificar suas possíveis interações dentro do repertório, buscando eventuais resultantes desses ciclos, como visto em Graeff (2015)..

Em seguida, terminando essa parte, faço observações em relação à abordagem do ciclo rítmico realizada por Carlos Sandroni ([2001], 2012) acerca de sua construção do que nomeou “paradigma do Estácio”. Como comentado anteriormente, Sandroni afirma que tal ciclo

---

<sup>63</sup> Importante dizer que estou ciente das limitações desta própria abordagem que utilizo neste trabalho. Não é demais reiterar que todas as relações de “contagem”, “decupagem” e comparações simultâneas realizadas aqui visam somente problematizar e por ventura avançar minimamente em relação ao assunto. Essa é apenas uma das diversas críticas feitas às análises de ciclos rítmicos das quais tive contato.



começa a caracterizar esse “novo” tipo de samba em meados do fim dos anos 1920, e que ele teria notado inclusive uma nova fórmula relacionada a um “período de adaptação” desse ciclo, no qual musicistas e maestros estariam começando a interiorizar a sua forma definitiva, caracterizada logo no início dos anos 1930. Se estiver correto em minhas observações, creio que o autor tenha dado indícios da criação de um método que se ancora em pressupostos questionáveis. Sustento que as “formas paradigmáticas” do ciclo, como propôs Sandroni, não são adaptações tampouco formas paradigmáticas, mas o próprio ciclo rítmico em algumas de suas tantas configurações existentes no samba. Afinal, se ele é africano, presente há séculos naquele continente, porque ele haveria de se modificar para depois se recompor de modo idêntico, em solo brasileiro? Sandroni, como comentamos, se utiliza de uma pequena amostragem comercial, com arranjos e orquestrações feitas por especialistas, profissionais do meio da incipiente indústria de discos, mas não houve atenção em relação aos “amadores”, os “pagodeiros”, os grupos de sambistas negros – muito embora se tenha bem poucas informações e registros mais técnicos dessas práticas cotidianas ou “informais” no período abarcado pelo autor - além de ter se utilizado somente da escrita musical ocidental, o que especificamente nesse caso da linha de tempo/ciclo rítmico pode induzir a problemas, como ressaltam Kubik, Graeff e Pinto. Portanto, creio que se essa estrutura do *timeline pattern* sobrevive até os dias de hoje, ele necessitou de algum suporte, alguma prática coletiva e socializadora da construção de conhecimento. Uma informação como essa, se não fosse compartilhada ou não tivesse meios de permanecer circulando entre pessoas, possivelmente seria esquecida.

Para constatar essa questão, analisei três sambas utilizados por Sandroni sobre os quais o autor afirma serem do “período de adaptação”, comparando as articulações rítmicas das melodias com três fórmulas típicas de palmas de partido-alto (nem sempre iguais, diga-se) verificadas em repertórios mais atuais. Todas as três fórmulas apresentam inúmeros pontos convergentes com as articulações rítmicas das melodias. Assim, não quer dizer que as melodias tivessem que “obedecer” completamente ao ciclo (e nem que aquela fórmula rítmica obedecesse a outros parâmetros em seu “período de adaptação”), mas estas estariam sendo orientadas pelo mesmo ciclo, que está aí até hoje, “escondido” e multifacetado. Desse modo, afirmo que a elaboração realizada através do trabalho sonoro desses sambistas, pelo seu tempo despendido em suas práticas acústicas nas quais manipulam sonoramente esse padrão rítmico que traz características tão importantes ao som desse samba, também acaba por

organizá-los coletiva e esteticamente, permitindo o surgimento de uma identidade<sup>64</sup> sonora que é parte constitutiva desse processo de enunciação política, que celebra e valoriza essa sonoridade como fruto do trabalho realizado coletivamente por gerações de sambistas e cujo valor retorna a seus produtores.

Se estiver correto, seria possível afirmar que, por meio de comparações tais quais as feitas por Graeff (2015) em relação ao ponto fixo, nas quais utilizei de diversas configurações da divisão de tempo percebidas em diferentes instrumentos, em diferentes momentos dos discos em questão (além do repertório extra), vistos tanto a partir de seus toques efetivamente percutidos quanto a partir de seus “silêncios”, e, finalmente, levando em conta tanto a estrutura de divisão temporal da linha-rítmica completa quanto em sua configuração reduzida ao essencial (KUBIK, 1979), poder-se-ia afirmar que todas as fórmulas se remetem a própria estrutura temporal da linha-rítmica de origem bantu verificado pelos autores, mas sem qualquer tipo de adaptação. Não estou fazendo qualquer tipo de generalização acerca do assunto, ainda mais com uma amostragem tão limitada, mas creio que pela escuta dessa particularidade proporcionada pelo *Partido em 5* seria possível não só aprofundar questões sobre o mesmo, como também jogar alguma luz sobre a legitimação desse saber.

Assumo desde já um eventual risco de ter aprofundado demais as questões sobre ciclo rítmico ao ponto dar a impressão de ter mudado o assunto do trabalho. Creio que não, mesmo, mas tanto acreditava como ainda acredito que foi preciso fazê-lo, justamente pela sua importância no samba, como também por notá-lo nessas particularidades do *Partido em 5*. E não havia como não confrontar, nesse ponto, um dos únicos trabalhos sobre samba que trata bastante sobre esse assunto, como é o caso de Sandroni, mas que talvez devesse e merecesse ser aprofundado com base em práticas coletivas de sambistas, como acredito serem um ótimo exemplo os discos *Partido em 5 Vols 1 e 2*.

Já na primeira parte da tese, que consta dos três primeiros capítulos, procurei delinear alguns aspectos desse protesto sonoro de Candeia. No primeiro capítulo, apresento de modo geral uma descrição das gravações, resumindo um pouco as observações realizadas no trabalho prévio a este (FERRAZ, 2018), além de fornecer as perguntas que vão guiando as preocupações da tese, questões do acabamento sonoro dos Lps, dos protestos e tudo mais que poderia configurar uma defesa de Candeia, principalmente, e demais compositores e

---

<sup>64</sup> Que, como identidade, está sujeita a modificações, desde que consensuais entre seus produtores.

instrumentistas acerca de seus valores comunitários, sociais e da prática do samba. Assim também destaco os momentos em que a ruptura ou os descaminhos do samba tomam corpo, como também a relevância de Candeia enquanto “porta-voz” desse processo de tentar levar o pagode para o disco como forma de fazer ouvir seu protesto.

No segundo capítulo abordo mais especificamente o pagode, procurando fazer um balanço, por meio de algumas obras consultadas, de algumas de suas características, suas origens e suas ligações com cultos afro-brasileiros. O projeto de se gravar um pagode, essa aparente “obviedade” do cotidiano, possui uma intencionalidade de diferenciação. Desde a instrumentação, o modo de cantar, as letras, enfim, um universo sonoro que é parte constitutiva da realidade desses sambistas e que nos é passado em sua forma acústica e fixada pelo Lp. Há uma questão muito importante sobre a proximidade do pagode com o partido-alto, não necessariamente ou somente em relação à forma sonora, mas o evento como um todo. É do partido-alto que vem a hoje conhecida roda de samba, como disse Tia Surica. Assim, aprofundar algumas questões acerca do pagode seria algo metodologicamente importante, tanto pelas afirmações feitas pelos sambistas nos discos de que estão ali fazendo um pagode, como para também tecer algumas questões sobre esse encontro proporcionado pelo pagode como uma fórmula de manutenção da informação rítmica (no caso específico, baseado no *timeline pattern*/ciclo rítmico), como aspecto que subsidia tanto a produção sonora como, por meio desta, uma identidade própria. No subcapítulo 2.2 O pagode como resultado de experimentos rítmicos já dou início a argumentação dos etnomusicólogos, com destaque para Kubik (1979), acerca da manutenção do ciclo rítmico, de como ele é carregado corporalmente pelos seus portadores, questões que são importantes até mesmo para elucidar as argumentações da segunda parte da tese.

No terceiro capítulo, depois de descrito e problematizado o pagode do *Partido em 5*, procuro discutir alguns referenciais teóricos e reflexivos acerca da prática do pagode. Inicialmente problematizo a ligação entre samba e identidade brasileira (Homi Bhabha, 1996; Alberto T. Ikeda, 2001, 1999), para aprofundar a relação do pagode enquanto evento (Tiago de Oliveira Pinto, 2001b) e a consequente delimitação de uma identidade relacionada a um circuito cultural (Kathryn Woodward, 2014), no qual tanto o samba quanto a identidade nacional se encontram. Também pelas falas de Candeia ouvidas logo no início do *Vol 2*, “um samba do povo, de gente do povo, e que vai para o povo novamente”, discuto o sentido da palavra “povo” (Nelson Werneck Sodré, [1962], 2008; Giorgio Agamben, 2015), sua ambiguidade e o sentido de seu uso por parte de Candeia. Assim, procuro observar, no interior

desse circuito cultural que se articula com a identificação do “brasileiro”, tanto seu “povo” quanto suas diferenças enquanto “povo nacional”, buscando por silenciamentos, exclusões e seleções desse processo (Michel Debrun, 1990; Katia Maheirie, 1997).

Assim, prossigo trazendo elementos que, neste momento, já possam aprofundar e corroborar a distinção feita pelo samba do *Partido em 5* e a noção genérica do samba enquanto produto culturalmente brasileiro. Início pela problematização do samba entendido enquanto trabalho acústico e com uma determinada formação acústica, como formulado por Samuel Araújo ([1992], 2021), que o distancia do perigoso e desmedido uso da noção de “música”, esta compreendida em sua origem europeia, artística, e realizada por outra formação acústica, além da relação da produção do samba entendida enquanto uma forma de trabalho cujo valor retorna aos seus produtores. Em seguida, aprofundo discussões que têm origem na própria descrição do *Partido em 5* por meio da etnografia da performance (Anthony Seeger, 2008) que, de certo modo, foi a abordagem com a qual iniciei o trabalho preliminar, e que também corrobora a definição desse samba enquanto música participativa, como proposto por Thomas Turino (2008). Essas questões nos permitem observar a configuração de um *habitus*, como proposto por Pierre Bourdieu (2008), sobre o qual destaco justamente o cotidiano desses sambistas e as lentes pelas quais notam seu alijamento da prática que lhes é singular, necessária e da qual resulta como uma de suas vertentes a sua produção sonora.

Prosseguindo, discuto a formação e o aprendizado desse tipo de samba como possível de ser entendido enquanto um gênero do discurso (Mikhail Bakhtin, 2003). Outros trabalhos já fizeram paralelos semelhantes, como alguns que trago para a argumentação, como Silvia Cordeiro Nassif e Jorge Luiz Schroeder (2011, 2016), muito embora seu enfoque seja relacionado à educação musical. No caso que apresento, trato do aprendizado desse samba, que ocorre tal qual a língua materna, pois entendo-o como algo que não se aprende formalmente por meio de pressupostos sobre o que é certo ou errado, tampouco o aprendizado é fragmentado, mas por meio de enunciados (cf Bakhtin, 2003).

Assim, com mais outro diálogo com pensadores externos ao mundo da música, retomo a questão da identidade (Kathryn Woodward, 2014; Kwame Anthony Appiah, 2016) na qual procuro observar questões sobre as práticas materiais que dão sustentação à identidade sambista desses compositores. Assim, proponho o entendimento sobre a escola de samba também como um aparelho ideológico, noção teórica dada por Louis Althusser (1980).

Segundo esse autor, as relações sociais são atravessadas pela ideologia, pois é ela que torna possível a constituição dos sujeitos por meio da interpelação. A ideologia fala de práticas, e essas práticas seriam reguladas por um aparelho ideológico. Assim, estou considerando a escola de samba enquanto instituição ideológica, onde os sambistas se organizam em relação aos desfiles, preparam os mesmos, realizam festas nas quais o samba está sempre presente, nos torneios de samba-de-terreiro, nas práticas do partido-alto, enfim, as práticas realizadas na escola dão materialidade ao desenvolvimento do samba como permite que ele seja tocado e apreciado pelos mesmos grupos, atravessando gerações de sambistas que vivem a relembrar seus sambas em suas reuniões. Creio que essa visão nos permite repensar o posicionamento de Candeia e a validação de seu protesto se vistos a partir desses aspectos dão materialidade à identidade do sambista, buscando compreender a cisão parcial que parece ocorrer em relação à “identidade sambista brasileira”.

Por fim, na última parte do capítulo 3, atento para uma questão levantada anteriormente acerca do surgimento de um

campo de tensão acerca de aspectos culturais entre as interpretações nacionalistas de matriz modernista, que procurou forjar um símbolo de identidade nacional através de um gênero musical urbano, e a questão da negritude, que, se por um lado era consciente de sua participação e contribuição cultural ao símbolo há décadas destinado a unir simbolicamente todos os cidadãos brasileiros, também começara a questionar sua participação pouco representativa sobre as decisões e destinos do gênero. (FERRAZ, 2018, p. 25)

Nesta, destaco alguns “ruídos” da construção do samba carioca enquanto música “genuinamente nacional”, utilizando principalmente obras de José Geraldo Vinci de Moraes (2000, 2013) e Tânia da Costa Garcia (2017, 2022). A vida artística de Candeia e seus projetos guardam obviamente relações com a construção e monumentalização do samba brasileiro, desde sua aceitação e sucesso enquanto delineador de uma identidade nacional desde os anos 1930, como pelos obstáculos relacionados às populações negras em sua afirmação. Finalmente, abordo as questões que se apresentam como dificuldades dessa afirmação, como por exemplo a aceitação de termos como “música negra”, apresentando algumas críticas sobre o texto de Philip Tagg (1987). Da mesma maneira, faço algumas reflexões contrárias às afirmações de alguns autores acerca da negação da afirmação de aspectos identitários relacionados às populações negras por meio do samba (Hermano Vianna, 2007; Carlos Sandroni, 2012; Maria Clementinha Pereira da Cunha, 2015; Dmitri Cerboncini Fernandes, 2010, 2014). Em contrapartida, discuto essa invisibilização do racismo trazendo

argumentos expostos por Silvio de Almeida (2019) e Wanderson Chaves (2011, 2020), como também argumentos relacionados às expressões culturais negras, como formulado por Amaílton Magno Azevedo (2018).

Essas observações me foram bastante influenciadas pela leitura da introdução do livro de Pierre André-Taguieff (2001)<sup>65</sup>, sobre as dúvidas acerca do antirracismo. Refiro-me, nesse caso, à celebração da identidade brasileira relacionada ao samba em contraponto à resistência em entendê-lo também como veículo de enunciação política negro-popular. De algum modo semelhantemente ao pensamento de Jerry Dávila (2013, p. 14) ao afirmar que “Fanon analisou a ansiedade e a alienação produzidas pelas identidades impostas aos negros pelos brancos” enquanto ele explora o oposto, “a sensação de liberdade que os brasileiros brancos tinham ao afirmar sua negritude e sua africanidade”.

Como se pode afirmar seguramente, o samba – principalmente em razão de seu arcabouço rítmico relacionado à *timeline pattern*/linha-rítmica (observando aqui somente a divisão de tempo) - jogou para frente a fronteira do conhecimento musical (com ou sem aspas, agora). Podemos dizer, então, que a sugestão de Luciano Perrone para Radamés Gnatalli, na pior das hipóteses, foi uma solução estética para um problema dos profissionais fornecida por amadores.

## **Parte 1 – Levando o pagode para o disco**

### **Capítulo 1: Que samba é esse? Descrição/procedimentos metodológicos**

Este trabalho dá continuidade a uma pesquisa preliminar, produto de uma dissertação de mestrado<sup>66</sup>, na qual realizamos um levantamento empírico em relação às gravações em questão, desde aspectos técnicos e artísticos, como instrumentação, transcrições de padrões rítmicos, melodias selecionadas, como também das letras e conversas presentes, além de observarmos as críticas de Candeia tendo como pano de fundo o cotidiano por ele narrado sobre o GRES Portela, fundamentalmente atentando para os aspectos institucionais da escola e sua relevância para a criação e manutenção do trabalho do sambista.

---

<sup>65</sup> Essa leitura constava no programa da disciplina ministrada pelo Prof Wanderson Chaves, **A questão negra**: os novos agendamentos políticos, intelectuais e sociais dos anos 1970, oferecida pelo PPGHS, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

<sup>66</sup> FERRAZ, PPGMUS-ECA-USP, 2018.

### 1.1 “Pode o sambista falar?”: Dizendo um pagode, para ser escutado

“É isso aí, gente: é um samba na intimidade. É uma roda de samba, um samba negro, um samba que brota lá do fundo do coração... Vou levar... meu recado”.

Depois de soarem, um após outro, os instrumentos surdo, repique de anel e cavaquinho, cuíca e reco-reco, ouvimos essas palavras acima proferidas por Candeia (Antônio Candeia Filho, 1935-1978) abrindo o disco *Partido em 5 Vol 1*. Gravado e lançado em 1975, esse Lp reuniu cinco compositores e cinco instrumentistas<sup>67</sup>, sendo quatro percussionistas e um cavaquinista. No ano seguinte, houve o lançamento do *Partido em 5 Vol 2*, no qual há a mudança de um compositor, e ao qual soma-se mais um percussionista. E neste, após ouvirmos a entrada instrumental realizada pelo repique de anel, seguido de dois cavacos, o surdo situa o apoio inicial para o início efetivo do samba. E, novamente, ouvimos Candeia: “Olha aí, gente! Este é o som do Partido em 5, novamente. Um samba puro... um samba sem poluição... um samba que nasce do povo... de gente do povo... e que vai para o povo novamente...”.

Esses discos deram origem a mais dois, ainda com o mesmo nome, *Partido em 5*, além de outro intitulado *Partido em 6*, com praticamente as mesmas características. Todos os primeiros quatro foram lançados pelo selo Tapeçar, sendo o último, *em 6*, pela Premier/RGE, todos ainda no final da década de 1970<sup>68</sup>. Porém, os únicos nos quais Candeia está presente são os dois primeiros, e são justamente aqueles nos quais o ouvimos com seus avisos, sua descrição daquilo que nos será apresentado alguns segundos depois. Mais do que um aviso, uma advertência, em tom afirmativo, dizendo aos ouvintes que estão prestes a ouvir *um*

---

<sup>67</sup> Além de Candeia (Antonio Candeia Filho, 1935-1978), no *Partido em 5 Vol 1* estão presentes Casquinha (Otto Enrique Trepte, 1922-2018), Velha da Portela (Euzébio do Nascimento, ? - 1982), Joãozinho da Pecadora (João de Souza Barros, 1933-1986); Wilson Moreira (“Alicate”, 1936 -2018) e Anézio do Cavaco (Anézio Tavares da Silva, 1930 - ?), enquanto os instrumentistas são Marçal (Nilton Delfino Marçal, 1930-1994), Dotô (ou Doutor, Edmundo Pires de Vasconcelos), Luna (Roberto Bastos Pinheiro) e Osmar do Cavaco (Osmar Procópio da Silva, 1931 - 1999). Já no *Partido em 5 Vol 2* há apenas uma troca em relação aos compositores, onde temos Hélio Nascimento no lugar de Joãozinho da Pecadora, e entre os instrumentistas há o acréscimo de Elizeu Félix, (1924 – 2009), completando o trio de tamborins ao lado de Marçal e Luna, além de Gordinho (Antenor Marques Filho, 1946-2021) no surdo. Não foi possível saber com certeza quem estava ao surdo no *Vol 1*.

<sup>68</sup> Vol 1 (1975), Vol 2 (1976), Vol 3 (1977), Vol 4 e Partido em 6 (1979).

samba, mas possível ou eventualmente não *esse* que estão acostumados a ouvir nos discos: um samba “negro”, um samba “do povo”.

A pergunta (Quê?) positiva que certamente se faz nesse momento é justamente “*o que seria um samba negro, do povo*”? Desmembrando-a em outras, na tentativa de elucidar a questão: o que faz esse samba ser considerado pelo seu principal interlocutor um samba negro? Quais razões Candeia tinha para dizê-lo, ou quais seriam as diferenças que ele ou ouvintes em geral poderiam distinguir entre um samba negro e um samba “outro”? Somente sonoras? Que tipo de elaboração ou particularidade existiria na produção desse samba, e o que estaria envolvido nele? As expressões “um samba negro” e “um samba do povo” são associadas por Candeia em uma espécie de operação linguística que propõe equivalência entre ambas, ou que ao menos põe em relevo “o povo” a partir de uma característica evidente, e que vai ao encontro de seu protesto. Mas talvez, mais importante, a expressão “samba negro” provoca também uma cisão com o sentido de “povo”, no senso comum, tanto lhe atribuindo uma característica marcante, como impondo aos ouvintes uma distinção objetivamente desveladora de diferenças.

Ao mesmo tempo, tais falas seriam bastante esvaziadas se vistas somente como retórica, ou somente como uma maneira de diferenciar “um samba negro” de quaisquer outros tipos de samba que existem em diversas partes do país. Essa questão seria apenas um dos elementos a serem analisados, mas as implicações parecem ser bem maiores. Vamos examiná-las um pouco mais.

O que se ouve em ambos os discos nos faz supor que estamos diante de uma roda de samba. Mais especificamente, um pagode, como afirmam os próprios compositores<sup>69</sup> durante a gravação. Os sambas são tocados de forma ininterrupta, os instrumentos não param de tocar, o cavaquinho às vezes muda a tonalidade para ajustar o tom do compositor e o samba segue. Em diversos momentos os compositores falam, conversam, fazem piadas uns com os outros, às vezes contam rapidamente a temática de seu samba que será dito, até ouvimos uma bronca dada por um compositor a outro. Não há introduções, coros ensaiados ou arranjados, nenhum

---

<sup>69</sup> Todos os compositores presentes em ambos os Lps- exceção feita a Hélio Nascimento, presente no Vol 2 - são compositores de escola de samba, e à época, ligados ao GRES Portela. Ver mais em FERRAZ, 2018, p. 49-56. Sobre compositor de escola de samba, ver ARAÚJO, 2021 [1992], p. 132-7, e especificamente sobre o caso em questão, ver FERRAZ, 2018. Trataremos um pouco mais sobre o assunto, à frente.



tipo de elaboração<sup>70</sup> que costumeiramente há em gravações comerciais, efeitos etc.. E segue o samba.

A sonoridade desses discos é bastante diferente daquela comumente ouvida em discos de samba. Além da ausência de cortes entre as faixas, procedimento bastante comum ou típico de Lps comerciais, nota-se que a gravação foi feita “ao vivo”<sup>71</sup>, com todos os participantes em ação ao mesmo tempo, sem correções posteriores, com troca de instrumentos de percussão durante os sambas. Desde a captação dos instrumentos, que parece deixar “vazar”<sup>72</sup> o som entre os microfones, e até pela maneira que conversam durante a gravação deixam nítida a intenção de diferenciação em relação àquilo que é comumente feito na indústria de discos. A escuta permite inferir que há destaque para o aspecto acústico e local de um samba. E ele continua, desenfreadamente.

As letras dos sambas também revelam algumas questões. Todas elas têm uma temática ligada ao universo popular, contando de um episódio da “preta aloirada” que vai ao samba,

---

<sup>70</sup> O termo “elaboração”, aqui, não se reveste de qualquer juízo de valor que possa “elevar a qualidade” do objeto, mas simplesmente se refere ao procedimento comum adotado em gravações comerciais, como citado no próprio parágrafo. Como bem salientado por Samuel Araújo, nesse caso das gravações dos Lps *Partido em 5, Vol 1 e 2*, podemos inferir uma mudança importante nas relações valorativas de uso e de troca, uma vez que a produção de valor contida nessas gravações “a leva a um patamar além de um respeito antroponômico-lógico à diferença”, no qual evidencia-se “o valor-de-troca sendo substituído por qualidade sonora-afetiva diferentes das padronizadas comercialmente” (comunicação particular com o autor, a quem agradeço mais uma vez). Sobre as relações de produção e circulação musicais analisadas a partir de categoria marxianas como valor-de-troca e valor-de-uso, ver ARAÚJO ([1992], 2021; e principalmente 2013). Como exemplo contido nos discos, há um “acidente” causado pela melodia de *Preta Aloirada*, cantada por seu autor, Casquinha, e a harmonia proposta pelo cavaco do Osmar, no Lp *Vol 1*, que ocorre no mesmo trecho em todas as segundas partes. Em regravação feita pelo mesmo Casquinha, no Lp *Casquinha da Portela* (Azul Music, 2001), com produção “elaborada”, a harmonia foi modificada. Em um pagode, essa questão tem pouca importância, pois se privilegiam as trocas e a interação entre os presentes; já no disco gravado em estúdio esse cuidado precede a própria gravação. Ver a descrição desse fato em FERRAZ, 2018, p. 153-4.

<sup>71</sup> Outros discos de partido-alto já haviam sido gravados, ou, pelo menos, que se anunciavam como partido-alto, como *Um Partido Mais Alto* (CBS, 1969), gravado pelo 5 Só, composto por compositores do Salgueiro e da Portela, como Velha, Jair do Cavaquinho, além de Anescar, Gracia e Zuzuca; também a série *Partideiros do Plá* (Tapcar, *Na Cucuruca do Samba*, 1972; *Metem Bronca*, 1973; *Cobras Criadas*, 1973). O destaque em relação ao *Partido em 5* se dá justamente pela conjuntura histórica, pelo protesto de Candeia, pelas características de gravação; ou seja, de modo geral, características que julgamos suficientes para uma análise mais aprofundada. Ver FERRAZ, 2018.

<sup>72</sup> Esse termo, “vazamento”, costuma ser utilizado nos estúdios de gravação quando o som de um instrumento individualmente captado por um ou mais microfones está soando em outros microfones destinados a outros instrumentos. Isso pode trazer problemas, por exemplo, quando há algum erro ou algo indesejado na gravação de um dos instrumentos, o que pode eventualmente resultar na necessidade de regravação de todos. Essa opção pelo “vazamento” costuma destacar justamente o aspecto da performance, aproximando o ouvinte do próprio evento, como discos gravados em “show ao vivo”, muito embora, mesmo nesses casos, pode haver regravações para correção.

uma confusão entre dois valentões na porta da “birosca do Zé”, do “defeito de mulher” que deixa os homens apaixonados, da companheira “briguenta”, do “time do coração”, que fala do “cabelo da nega”, um samba em homenagem a “minha preta”; eles parecem cantar sobre eles e para eles mesmos<sup>73</sup>. Mas há também protesto contra o crítico que fala mal do samba – e do sambista, negro -, sobre o sambista que está sendo procurado pela justiça, sempre cantados pelo compositor e respondido em coro pelos demais participantes. Candeia anuncia em um momento que vai cantar um samba de terreiro, mais à frente outro sambista, em vez de cantar, passa pouco mais de dois minutos “conversando com o ouvinte”, fazendo piadas com os demais, mas sem esquecer-se de elogiar “esse time de crioulo”<sup>74</sup> que sabe levar “esse nosso sambão bem autêntico, p’ a frente!...”<sup>75</sup>. Em alguns momentos os compositores instam uns aos outros a dançarem um partido-alto, “sem tirar o pé do chão”, e Candeia explica: “é um samba do povo... um samba que traz um ar do cume dos morros, entendeu?! Não é esse samba de ar condicionado, de apartamento... é um samba livre!”<sup>76</sup>. E aqui, finalmente, está outra questão: ouvimos os compositores dizerem por diversas vezes que estão em um partido-alto, muito embora os versos improvisados intercalados por um mote - marca bastante característica dessa prática - aconteça somente em dois sambas. (*História de Pescador* n Vol 1 e *Linha de Candomblé* n Vol 2, embora haja “fuleiragem”<sup>77</sup> de Velha em *Festa de Rato não Sobra Queijo*, no Vol 1)

Todos esses detalhes, ainda reforçados pelas falas dos compositores durante as gravações, não nos deixam dúvidas de que estaríamos diante de uma reunião de samba feita por sambistas, um “pagode armado na frente da tendinha”<sup>78</sup>, “autêntico”, da maneira que

<sup>73</sup> As transcrições de trechos das melodias, das letras e das conversas entre os presentes nos discos pode ser vista em FERRAZ, 2018, Apêndice (p. 194-244).

<sup>74</sup> Expressão dita por Velha da Portela, logo antes de cantar seu primeiro samba no Vol 1, e repetida por diversas vezes em ambos os Lps.

<sup>75</sup> Dito por Velha, ao final do samba *Maria Tereza* (autoria de Anézio), presente no Vol 1.

<sup>76</sup> Ao final de *Batuque Feiticeiro* (autoria de Candeia), presente no Vol 2.

<sup>77</sup> Pequenos improvisos estrategicamente incluídos ao final das gravações de determinados discos. (CCC-IPHAN, 2007, p. 43)

<sup>78</sup> Como se refere Velha, um pagode “na porta da tendinha, com essa autenticidade”, logo antes de *Sinal Aberto* (Casquinha), no Vol 2. Segundo Nei Lopes e Luiz A. Simas (2015, p. 286), “tendinha” significa “Pequeno estabelecimento comercial característico dos morros e favelas cariocas; espécie de birosca. Ponto de encontro e de socialização, muitas vezes serve como palco de rodas de samba improvisadas. Em 1978, o compositor e cantor Martinho da Vila, a propósito do lançamento de seu LP *Tendinha*, recriou no palco esse ambiente. Nele, entremeando a interpretação dos números musicais constantes no disco, encenaram-se cenas características, entregues principalmente à verve humorística do grande sambista Neoci Dias, o Neoci do Cacique (1937-1988),

ocorrem nos quintais das casas, nos bares e na própria escola de samba<sup>79</sup>. Isso reforça não somente o aspecto acústico da gravação, mas nos remete a uma preocupação de seus autores em deixar registradas diversas questões que fazem parte da reunião entre sambistas, das quais suas qualidades sonoras são somente uma parte delas.

As próprias escolas têm origem nas reuniões de samba como um modo de institucionalização da prática, cujos efeitos também se mostram no reforço da sociabilidade, da convivência e da troca entre as pessoas do local. Esses fatores nos levam mais além do fenômeno acústico como objeto único de investigação, obrigando-nos a refletir sobre as relações existentes nesses grupos cujo denominador comum é a prática sonora do samba. Nesse sentido a reunião para se tocar e cantar samba é vista como o pilar principal que sustenta essa comunidade, e ela pode tomar parte de qualquer festejo que enseje a reunião do grupo<sup>80</sup>. Portanto, a origem desses grupos e agremiações surge do costume de se fazer samba; sua institucionalização envolve a própria criação da escola, a disputa festiva de seus desfiles com outras comunidades e escolas, como da mesma forma isso implica também na ocupação e reivindicação de espaços sociais a partir de sua atuação pública. Finalmente, como apontado por Alberto T. Ikeda, as escolas de samba são fortemente vinculadas às “comunidades negras do Rio de Janeiro pelo final da década de 20 e início da década de 30, sendo, então, motivo de fortes desqualificações pelos grupos mais abastados”<sup>81</sup> (2006, p. 74).

Nesse caso, as gravações dos sambas e as conversas acabam sendo a corroboração da prática/vivência, algo que pode propiciar uma espécie de etnografia imaginativa, para constituir o contexto no qual se insere o som gravado. Em tese, todos os elementos constitutivos dessas gravações simulam o ambiente cotidiano partilhado por aqueles presentes.

Assim, a pergunta inicial feita a partir das declarações de Candeia possui outros desdobramentos, uma vez vista a partir de outros aspectos importantes e diretamente

---

fundador e integrante da primeira formação do Grupo Fundo de Quintal”. Vale dizer que essa fala de Velha está mais reforçando a ideia de “autenticidade”, ou seja, “como se estivessem na tendinha”.

<sup>79</sup> Ver, por exemplo, IPHAN-CCC, 2007; Candeia & Isnard, 1978.

<sup>80</sup> Ver, nesse sentido, o capítulo Cultura própria da Escola de Samba, em CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 67-70; também em MOURA (2004).

<sup>81</sup> Ao mesmo tempo em que corroboramos a afirmação do autor, é preciso dizer que não estamos nos referindo a qualquer tipo de homogeneizado tampouco totalizando as reações de tais grupos frente ao samba, uma vez que sua aceitação do entre extratos socialmente abastados também é um fato.

relacionados à própria formação dos sambistas<sup>82</sup> envolvidos no registro dos Lps. É possível inferir, nesse sentido, que a proposta da gravação desses Lps implica uma defesa de valores populares e diretamente relacionados às formações das escolas, algo ao qual a própria escolha da formação acústica – um “pagode”, com sonoridade tão simples e “crua”, e com letras tão distintas da maioria ouvidas nos discos do gênero até então – está relacionada. Essa espécie de cisão entre o gênero popular “brasileiro por excelência” desde os anos 30, menos do que “refundar” suas origens, aponta, em nosso ver, para uma defesa de aspectos centrais em relação às comunidades do samba.

Ainda devemos perguntar qual o papel de Candeia, como mediador/interlocutor entre a roda e o ouvinte, nessas gravações? Quais as pretensões dos compositores em marcar uma cisão entre o gênero “samba” e aquele samba? Há relação entre o partido-alto e “um samba negro”? Pode-se considerar o samba de partido-alto como uma forma em que não necessariamente se versa, mas somente se dança? Qual a ligação do acabamento sonoro, do formato escolhido, da conversa ouvida entre os presentes nos Lps e sua associação com “um samba negro”? A conjuntura histórica dos anos 1970 pode ser vista como condicionante desses eventos?

Esses questionamentos partem da percepção dos próprios sambistas que já vinham notando a diminuição gradativa de sua participação nas decisões e rumos de suas escolas. O aspecto central dessa discussão está ligado à

participação mais efetiva de grupos “estranhos ao mundo do samba”, nas palavras de diversos sambistas (dentre eles, Candeia), que começam a transformar o ambiente de algumas escolas em suas festas, ensaios e na própria divulgação e produção de seus sambas. A figura do carnavalesco, por exemplo, é outra que passa a ser ocupada por artistas especializados, com curso superior, e que passam a trazer para os desfiles – cada vez mais inchados e submetidos a rígidas regras – características que, no ponto de vista dos membros das escolas, estavam se distanciando daquelas usuais e costumeiras; notadamente ao relegar o sambista, que “diz o samba no pé”, para um segundo plano e, paradoxalmente, valorizando artistas de televisão e outros destaques que passam a “agregar” valor simbólico para um carnaval altamente comercializável. (FERRAZ, 2018, p. 25-6)

O princípio dessa mudança tem origem no ano de 1960<sup>83</sup>, justamente quando Fernando Pamplona, artista plástico e professor da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do

<sup>82</sup> Sobre as origens do GRES Portela, ver CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 9-16, principalmente.

<sup>83</sup> RODRIGUES (1984, p. 44). No caso do Salgueiro, justamente em 1959, os “carnavalescos” (“técnicos”) que precederam Fernando Pamplona foram: Marie Louise Nery, suíça de nascimento e que veio ao Brasil em 1957,

Rio de Janeiro, foi convidado para ocupar o cargo de carnavalesco na escola Acadêmicos do Salgueiro. “A escola foi campeã e deu-se continuidade à temática do negro nos desfiles de 1963, com o enredo *Chica da Silva*; 1964, com *Chico-Rei*; 1969, com *Bahia de Todos os Deuses*; e em 1971, com *Festa para um Rei Negro*, ou *Pega no Ganzê*” (CUNHA, 2009, p. 30). Se por um lado a presença do carnavalesco a partir de então pode ser considerada um novo marco estético, por outro pode também ser um ponto de inflexão importante no sentido da presença de “elementos estranhos” ao cotidiano das escolas. É nesse âmbito que as queixas de Candeia tomam corpo.

Apesar da preocupação acadêmica em relação ao samba urbano/carioca, notadamente na área da musicologia, ser razoavelmente recente, com poucos trabalhos relacionados a ele, a grande maioria concentra o assunto nas escolas de samba, seus desfiles e suas baterias<sup>84</sup>, além de outros que tratam de suas gravações iniciais<sup>85</sup>. Porém, não encontramos algum que tratasse sobre partido-alto ou pagode, este notado como uma formação inerente às práticas oriundas

---

casada com o cenógrafo pernambucano Dirceu da Câmara Nery (1919-1967), que se conheceram na Suíça. Na verdade, pessoas que criavam e cuidavam dos figurinos e cenários sobretudo como também fazem os chamados carnavalescos depois da década de 1970, existiam nos carnavais do Rio de Janeiro e outras localidades, nos Ranchos Carnavalescos, e mais antigamente nas chamadas Grandes Sociedades (Carnavalescas), pelo menos desde os meados do Século XIX, mas que não tinham destaque e eram chamados de “técnicos” (até praticamente os anos da década de 1960, no Rio de Janeiro). Em tempos anteriores as próprias mulheres das escolas de samba se encarregavam na maioria das vezes de idealizar e até confeccionar muitos figurinos, mas nunca tiveram reconhecimento desse papel, que anos depois passou a ser valorizado e reconhecido nos carnavalescos. Elas eram identificadas como simples costureiras, mas algumas tiveram grande importância até como figurinistas, mesmo, que depois passou a ter mais valor no mundo da Moda (como é o caso da própria Marie Louise Nery). Muitos eram os especialistas que colaboravam, como “técnicos” (nome antigo do que hoje é o carnavalesco), como: figurinistas, cenógrafos, desenhistas etc. Ver, em bibliografia, Helenise Monteiro Guimarães (1997). Houve ainda um precursor nessa atividade, como relatado na introdução deste trabalho, o artista plástico negro Miguel Moura, que desde os anos 30 atuava como pintor e escultor em escolas de samba. De origem humilde, retratou em diversas obras a realidade de subúrbios e favelas. Segundo Vinícius Ferreira Natal e Felipe Ferreira (NATAL; FERREIRA, 2022, p. 11), Moura apresentava um modelo de arte carnavalesca que a partir do final da década de 1950, “foi deliberadamente rechaçado pelas escolas de samba, dando privilégio ao modelo promovido (e imposto) pela Escola de Belas Artes, cristalizado no conceito de “Revolução Salgueirense”. Essas observações foram passadas pelo Prof. Alberto T. Ikeda, a quem agradeço imensamente a contribuição, ao fazer a leitura desta tese. ESSA PARTE ERA A NOTA 80, REFIZ PELAS OBSERVAÇÕES DO SAMUEL ARAÚJO.

<sup>84</sup> CARNEIRO (1962; 1969); KUBIK (1979); MUKUNA ([1979], 2006); IKEDA (1990; 1992; 1997); ARAÚJO ([1992], 2022); PINTO (2001a; 2001b, muito embora as questões sejam mais abrangentes nesses casos, envolvendo questões sobre música afro-brasileira, de modo geral); SIQUEIRA (2012; ); GRAEFF (2015).

<sup>85</sup> SANDRONI (2012), cuja primeira edição é de 2001; SIQUEIRA (2012), que embora seja produto de uma tese de doutoramento em história, é de autoria de um músico.

das escolas de samba, e que se espalhou pelas periferias, subúrbios e botequins<sup>86</sup>, e, obviamente, na indústria de discos. A questão do pagode ganha maior importância, acreditamos, na medida em que foi uma escolha do compositor Candeia em relação à formação que se desejava registrar, tanto quanto pelas razões que dela são associadas às manifestações, de ser “um samba negro”, “do povo”: a própria vivência pessoal e familiar/histórica desses sambistas e de seus iguais, negros, pobres, excluídos.

Por outro lado, há diversos trabalhos noutras áreas das ciências humanas cuja perspectiva “situa-se noutra vertente, qual seja, nos processos de socialização decorrentes dos encontros culturais que proporcionaram e legitimaram a emergência do gênero samba” (FERRAZ, 2018, P. 30). Nesse sentido o samba é visto tanto a partir de sua “criação” enquanto gênero gravado, em meados dos anos 1910, e que adquire força ao ser transformado em música nacional, já nos anos 1930, amparado pela escrita memorialística de alguns importantes personagens (GARCIA, 2017; MORAES, 2000, 2013). Por outro lado, esses trabalhos tratam o samba sob o mesmo aspecto, ou seja, enquanto “música”, sendo esta entendida como categoria válida e indiferenciada em relação aos demais aspectos relacionados à sua criação, como, especificamente neste caso, o valor de uso para seus praticantes e criadores, ou, como proposto em termos marxianos por Samuel Araújo, “como produto constituído por/constituente de seres humanos situados em determinado espaço e tempo, sob determinadas condições” (ARAÚJO, 2021, p. 183). Outra questão é que tais contestações se utilizam na maior parte das vezes exclusivamente de métodos históricos de investigação – às vezes até nos quais são imiscuídos alguns conceitos ou opiniões “musicais” genéricas – e talvez (ou possivelmente) compromissados com a identidade brasileira e os efeitos do samba em sua constituição. Nesse sentido sua origem “mestiça” ou “étnica e socialmente diversa” enquanto “gênero brasileiro por excelência” acaba por se sobrepor inclusive às contestações de grupos, que, como nesse caso em questão, apontam tanto para os silenciamentos e as contradições embutidas nesse processo.

Como apontam Samuel Araújo e Gaspar Paz (2011, p. 214)

o emprego muitas vezes irrefletido da categoria música no debate acadêmico e a conseqüente assimilação inadvertida de hierarquias e esquemas de

---

<sup>86</sup> Exceção feita ao trabalho já citado de Roberto Moura, oriundo de sua tese de doutoramento no PPG em Música (UNIRIO, 2003), posteriormente lançado em livro (Rocco, 2004). A forma de samba realizada no partido-alto é considerada como uma das matrizes do samba carioca, por exemplo. Ver IPHAN-CCC (2007). Esse tipo de formação foi mais discutida em outras áreas das ciências humanas, e alguns deles serão abordados neste trabalho.

dominação entre visões hegemônicas e subalternas, o que certamente se adensa atualmente sob a égide global do capital pós-industrial, em que a linguagem se afirma como bem de pronunciado valor econômico e político, tornando a disputa pela hegemonia simbólica ainda mais crucial que em outros momentos das relações entre as diferentes culturas.

Uma das facetas ligadas à disputa por hegemonia em relação ao samba é intensificada na década de 1970, época do *boom* do samba-enredo<sup>87</sup>, mas também pela presença mais marcante de temas afro-religiosos em letras de samba (BAKKE, 2007; AMARAL; DA SILVA, 2017), além, é claro, de uma presença maior de artistas e sambistas negros que acabavam por fomentar e retroalimentar tanto as discussões sobre samba como a reivindicação desse espaço por sambistas.

A perspectiva do artista Candeia enquanto sambista é indissociável de sua postura como militante das causas populares e contra injustiças sociais, algo que se nota facilmente em seus discos autorais, gravados na década de 1970; e o samba, à sua perspectiva, era o “objeto” que poderia delinear a forma mais eficiente de explicitar seu protesto e sua agência política. Como comenta David Treece (2018, p. 10)

o conteúdo informativo dessa narrativa e sua crítica à pauta modernizadora deixam patente o argumento, já bem mais contundente, acerca do imperativo *político* da resistência enquanto questão de consciência de raça e classe. Longe de ser um simples antimodernismo “preservacionista”, a crítica ao modelo industrial das escolas agora se tornava uma defesa explícita da identidade *negro-popular*, que vinculava as lutas anticapitalistas e democráticas à história da resistência negra desde a era da escravidão (destaque do autor)

Nesse ponto, a operação realizada por Candeia, a partir de duas de suas iniciativas nesse período – a fundação de uma escola de samba e o lançamento de um livro crítico sobre as origens e descaminhos das escolas de samba<sup>88</sup> - já poderia ser entendida como um processo de enunciação política que procurava resgatar não somente a primazia dos sambistas acerca daquilo que eles próprios criaram – os desfiles e toda a tecnologia/sabedoria envolvida nesta criação – mas também recuperar a autonomia dos processos que se relacionam diretamente com a construção das subjetividades e das vidas dessas pessoas. A contestação de Candeia se liga a modificações em determinados eventos que eram percebidos por ele como determinantes na formação de uma identidade que se mostrava em crise: era o próprio samba, no ponto de vista desses compositores, que estava sofrendo mudanças (inerentes ao seu

---

<sup>87</sup> ARAÚJO, 2021, p. 145.

<sup>88</sup> Esses assuntos serão abordados no subcapítulo seguinte.

processo de estilização e comercialização) fora das escolas, e que estava provocando mudanças dentro das escolas, agora ocupadas em seus espaços por espectadores de classe média que pagavam ingressos para assistir aos ensaios, desejosos em ouvir sambas de enredo e provocando a diminuição ou quase extinção das práticas de outros sambas vitais para a manutenção daquele, como ocorriam nas reuniões de partido-alto<sup>89</sup> e dos sambas de terreiro<sup>90</sup>.

Mas um dos aspectos mais importantes nesse sentido foi que, para dar corpo a essa contestação, Candeia tem a iniciativa de gravar discos nos quais o principal argumento é o resultado sonoro de um trabalho lentamente forjado no tempo gasto entre sambistas em suas reuniões. Seria um modo de se expressar que poderia ir mais longe e de modo mais efetivo do que se fosse realizado somente por palavras, e a escolha da formação de um pagode tem mais implicações, das quais o resultado sonoro é somente uma delas.

Sobre o aspecto sonoro há que se destacar a intenção de diferenciação desejada pelos presentes na construção de seu protesto. Assim, o processo de (re)construção de uma “identidade sambista”, nesse caso, implica uma dupla operação: não somente uma suturação deles para com o samba, mas também do samba para com eles. Isso não significa que a diferenciação fosse parte de uma estratégia essencialista pela qual os sambistas reivindicariam, a partir da recuperação de uma “tradição imemorial” de sua “propriedade”, mas uma elaboração sonora na qual inscrevem parte daquilo que lhes permite uma identificação com um universo produzido e vivido por eles próprios. Uma maneira de levar o registro daquele trabalho para fora dos limites da própria escola, com a consciência política do alijamento sofrido em seu próprio fazer. Em suma, há uma via de mão dupla na caracterização tanto dos sambistas quanto do próprio samba<sup>91</sup>.

Portanto, do registro desses pagodes ouvidos em *Partido em 5 Vols 1 e 2* acreditamos haver elementos suficientes a serem discutidos que, como pretendemos argumentar, corroboram certas particularidades constitutivas dessa manifestação em defesa da prática do samba, das relações de construção identitária e existencial recíprocas entre autor e obra, a partir da qual o sambista forja sua própria realidade.

---

<sup>89</sup> Ver FERRAZ, 2018, p. 72-86.

<sup>90</sup> Ver FERRAZ, 2018, p. 62-6.

<sup>91</sup> No capítulo 3 faço considerações acerca do essencialismo em relação àquilo que, nesse caso, é tratado como “acusação”.



Finalmente, e retomando a questão sobre os estudos sobre o samba, acreditamos que se faz necessário um aprofundamento acerca desses eventos, tanto pelo que problematiza em relação às classes sociais menos favorecidas, subalternas, pobres, diretamente envolvidas com a criação do samba, como também pela crítica intrínseca nela contida, na forma de uma resposta histórica contra essa mesma exclusão, que não só coloca a ligação do samba à “identidade brasileira” sob rasura<sup>92</sup>, como tenciona maior reflexão acerca das operações que procuraram apaziguar ou suavizar os conflitos inerentes à tal formação identitária, como o racismo.

## **1.2 Crise no rumo das escolas pela voz de um sambista**

Nesta seção, pretendemos dar uma breve descrição do compositor Candeia, atentando para aspectos biográficos que envolvem tanto sua carreira como a posição de destaque assumida em sua empreitada em defesa dos valores do samba, em sua mais ampla acepção, pelo ponto de vista do sambista Candeia. Em outras palavras, procuramos atentar para a figura de Candeia em razão da posição de protagonismo assumida por ele nesse processo de enunciação política contra o que considerou ingerências externas ao mundo do samba e em defesa dos valores advindos de sua própria escola. Assim, a observância recai tanto sobre “a possibilidade de dizer” quanto à “eficácia do dizer”<sup>93</sup>.

### **1.2.1 Quem é candeia na fila do... samba?**

Antonio Candeia Filho; o compositor popular Candeia; o Candeia da ala dos compositores da Portela; ou, ainda, o sambista Candeia. Candeia se torna figura pública e

---

<sup>92</sup> Como se refere Stuart Hall (2014, p. 104), em relação aos conceitos que “não são mais bons para pensar em sua forma original”.

<sup>93</sup> Emprestamos os termos retirados do texto **Lugares de Enunciação e Discurso**, de Mónica G. Zoppi Fontana (2009, p. 15). Estes, explica a autora, derivam da reflexão sobre a ambiguidade do sintagma “o poder de enunciar”, como “uma posição teórica que se define em relação à Teoria da Análise do Discurso, (...) filiada a M. Pêcheux” (p. 16). Embora tal linha de análise não seja utilizada neste trabalho, entendemos que, por outro lado, a reflexão da autora pode esclarecer satisfatoriamente a discussão sobre a posição assumida por Candeia em seu protesto.

conhecida justamente pela sua proeminência enquanto compositor de escola de samba, muito embora tal posição pudesse ser lida como “essencialista”, de modo que sua experiência de vida e seu saber-fazer fossem postos de modo equivalente e reducionista pela posição dele e de quaisquer outros compositores em tempo e espaço. Reducionista, na medida em que a própria condição de compositor de escola de samba, como nesse exemplo, envolve uma rede de atividades e relações mal dimensionadas se tomadas isoladamente.

Procurando elaborar um recorte objetivo, tal qual um breve verbete biográfico, poderíamos começar dizendo que Antonio Candeia Filho (Candeia) nasceu em 1935, no Rio de Janeiro. Filho de Dona Maria e de Antonio Candeia, Candeia se criou na zona norte da cidade, no bairro de Oswaldo Cruz, conhecido à época como Rio das Pedras, região onde o gado desembarcava de trem e ficava confinado num grande curral até seguir para o matadouro da Penha<sup>94</sup>.

Nasci em Oswaldo Cruz, 17 de Agosto de 1935. Lá assisti a muitas cenas que depois foram marcantes, como a Guerra – as pirâmides [...] Dava-se o nome de pirâmides àquelas pilhas de materiais coletados durante a guerra, ferro, lata, borracha, não-sei-o-que... Naquele tempo Oswaldo Cruz era campo, tinha cavalo, trem de maria-fumaça, era roça, mato mesmo. Os pontos marcantes era a Igreja de São Mateus, o Portela e a casa de Dona Ester, o lugar onde todos frequentavam.<sup>95</sup>

Sob influência do pai, seu Antonio Candeia, figura querida no bairro, integrante da Ala dos Cacetes da Portela, antigo nome da comissão de frente, que organizava grandes reuniões em seu quintal e sempre regadas com música, Candeia tomou contato com o samba ainda bem pequeno. Contato esse que pode ser dimensionado, por exemplo, pelo relato de Juarez Barroso, em matéria publicada na página cinco do Caderno B do *Jornal do Brasil* de 20 de dezembro de 1974<sup>96</sup>, na qual afirma que

Papai Noel não sabe sambar. Por isso nunca foi convidado para o Natal em casa de velho Antonio Candeia, na Rua João Vicente, em Oswaldo Cruz. Pagodeiro ilustre, portelense antigo, com estágio em gloriosas associações carnavalescas (Ameno Resedá, Rancho das Flores, Kananga do Japão), Antonio Candeia comemorava o Natal à sua moda, à moda de seu povo. Nada de pinheirinho, peru com farofa, nozes e alienações similares. Natal era com feijão e samba a noite inteira. No aniversário dos filhos a dose se repetia.

---

<sup>94</sup> Ver VARGENS (1987, p. 21).

<sup>95</sup> VARGENS, 1987, p. 25.

<sup>96</sup> Informação que consta em VARGENS, *ibid*, p. 25.

- Eu tinha uma tristeza – lembra hoje Antonio Candeia Filho. – No aniversário das outras crianças tinha bolo, essas coisas. No meu era feijoada, limão (batida de limão), partido-alto. Festa de adulto<sup>97</sup>.

Candeia se diz integrado à Portela desde que nasceu.

Quando eu tinha por volta dos dez anos eu ia quase que escondido pra assistir lá na Portelinha<sup>98</sup>, ao lado do Bar do Nozinho, e as coisas lá me impressionaram vivamente, até as vestimentas eram interessantes [...] era o cotidiano, nosso ambiente. Passei a sair na Portela oficialmente em 48-49, participando do último desfile na Praça Onze, quando foi inaugurado o prédio da Última Hora, que pra nós foi um deslumbramento [...] Nasci sambista! Com 13 anos eu tava (sic) desfilando na Portela com um samba do Manacéia, uma homenagem a Getúlio Vargas, a volta do filho pródigo, negócio assim. Saí de macacão, como se fosse um trabalhador, com uma chave na mão, bonezinho de operário. Foi um negócio bacana, mesmo porque não tinha muita variação de fantasias. As escolas de samba antigamente eram formadas pelas baianas, pelo coro masculino com duas variedades de fantasia e pela bateria [...] Vinha o mestre-sala, a porta-bandeira e a Comissão de Frente. Não tinha essa diversificação de alas. Esse foi meu primeiro desfile *profissional*, entretanto eu adorava carregar corda pela Portela, carregar a gambiarra para dar a iluminação, tudo isso antes de sair fantasiado, participando do coro. Mesmo antes eu pintava nessa, adorava ficar lá com o pessoal.<sup>99</sup>

Candeia afirma que compunha pouca coisa nessa época, ainda bastante jovem, mas não mostrava para os outros. “Sentia vontade de cantar e me conscientizava que tava (sic) cantando um negócio que não era dos outros não, que era meu, meio sem pé nem sentido, meio boi com abóbora, mas vindo de mim”<sup>100</sup>. Essa fala aparece justamente em uma entrevista realizada cerca de duas semanas antes de seu falecimento. Ali, Candeia estava alçado à entrevista pela proeminência adquirida como compositor de “música popular”, de samba, e que tinha outros contornos uma vez que sua experiência havia começado, de fato, na escola.

Sua estreia como compositor do GRES Portela foi no carnaval de 1953, ano no qual compôs, junto com Altair Prego, o samba de enredo *Seis Datas Magnas*, vencedor daquele carnaval. Candeia tinha então 17 anos, e Altair, 24. Relata João B. M. Vargens (1987, p. 29)

---

<sup>97</sup> VARGENS (1987, p. 25).

<sup>98</sup> Primeira sede do GRES Portela, localizada na Estrada do Portela.

<sup>99</sup> Candeia, em entrevista para *O Pasquim*, Ano X – Nº 491, RIO, de 24 a 30/11/1978, p. 10. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=17458>>. Acesso em 09/07/2022.

<sup>100</sup> Ibid.

que a dupla desbancou o grande Manacé<sup>101</sup>, há anos considerado o grande compositor de sambas de enredo. E foi Manacé quem disse:

Senti-me aliviado. Não teria mais o compromisso de fazer sempre um samba para a escola. Candeia tinha a chama da escola. Depois da chegada dele, afastei-me. Dediquei-me mais à família. Candeia marcou. Está lá escrito e ninguém vai mais esquecer. Ele está no meio dos maiores compositores de samba.

Muito embora o termo “compositor popular”, segundo Araújo, “já se encontrava em voga por volta da década de 1920 em referência a autores de canção orientados ao mercado e/ou não formados na academia em qualquer gênero musical imaginável”, no caso do compositor de samba<sup>102</sup>, a referência se faz a “um autor de canções cuja produção e identificada com o mundo do samba e é chamado pelos agentes desse universo<sup>103</sup> tão somente de ‘compositor’” (ARAÚJO, 2021, p. 135).

Segundo Maria Júlia Goldwasser<sup>104</sup>, “a ala de Compositores constitui uma espécie de elite dentro da Escola”. Lopes e Simas afirmam que “nos tempos românticos, anteriores a essa decisiva década de 1970”, o maior prêmio “do compositor de escola de samba era ser admirado por seus pares e pelo mundo do samba [...]. Além do orgulho de sua condição, o compositor era também motivado por seus laços comunitários e pelo amor à sua bandeira” (LOPES, SIMAS, 2015, p. 69). Na visão dos próprios sambistas, como relatam Candeia e Isnard (1978, p. 45), esses compositores

São os responsáveis *pela parte musical* da Escola de Samba. *É de sua musicalidade que vive a Agremiação*. Com raízes populares, esses

<sup>101</sup> Manacé José de Andrade (1921-1995).

<sup>102</sup> Há um episódio interessante e engraçado no documentário *Saraváh* (1972), de Pierre Bharou, no qual vemos Paulinho da Viola respondendo, ou tentando ajustar sua resposta ao cineasta sobre algo que, pelo que podemos depreender, implicava uma pergunta que não diferenciava o compositor popular e o compositor de escola de samba. Paulinho da Viola está junto a Maria Bethânia, e àquela época já havia se despontado como compositor popular, lastreado em boa medida pela sua condição de compositor de escola de samba. A transcrição de sua fala pode ser lida em FERRAZ, 2018, p. 58-9.

<sup>103</sup> Araújo (1992, p. 160) faz um ajuste nessa colocação, em relação a sua tese (1992) que deu origem ao livro, no qual chama os agentes desse universo de “*insiders*”. A questão, segundo o autor, se reflete sobre “um velho obstáculo em pesquisas etnomusicológicas e etnográficas em geral, a saber, a sempre invocada falha conceitual entre as instâncias *insiders* (êmico) e *outsiders* (ético)” que parecem “permeiar de vez em quando os diálogos”. Rapidamente, a diferença básica está entre o pesquisador que está inserido no universo que estuda (o *insider*) e aquele que não participa ou não tem ligação com o objeto, grupo ou evento (*outsider*). Julgamos importante ressaltar essa questão tanto pela relevância na delimitação do espaço e universo do sambista que aqui estamos tratando quanto pelas análises que realizaremos na segunda parte deste trabalho.

<sup>104</sup> GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira**. Zahar Editores, 1975. (Apud LOPES, SIMAS, 2015, p. 69)

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

Mas há outros aspectos relacionados ao compositor de escola de samba que nos ajudam a entender tanto a maneira pela qual um membro da escola poderia alcançar tal posto quanto dimensionam a importância de outras práticas acústicas dentro das escolas em seu cotidiano. Vargens informa que “em algumas escolas, até os anos 80 do século passado, só era permitido que o compositor participasse da competição da escolha do samba de enredo, (sic) caso tivesse lançado ao menos um samba de terreiro durante o ano” (VARGENS, CONFORTE, 2011, P. 35). Vejamos alguns detalhes na voz de outros compositores.

Quando nós chegamos na Portela, em 1970, eu e o Carlito, já existia uma Ala com 54 compositores. E nós tivemos, então, que fazer um teste. Eu e o Carlito vínhamos de bloco. Eu me lembro que foi o seu Ventura<sup>105</sup>, já falecido, da Velha Guarda da Portela, que deu o crivo no Carlito, que vinha do Bafo de Bode, de Jacarepaguá. Eu vinha do Engenho Novo. E ele deu o crivo pra nós dois. Disseram que a gente sabia fazer um pagodinho e tudo bem. Mas dependia, depois, de ser aprovado em ata pela reunião do pessoal da Ala. (...) Mas nós não poderíamos fazer samba-enredo. Só samba-de-terreiro, o chamado samba-de-quadra. Um estágio. E no ano seguinte começamos nossa odisseia de samba-enredo.<sup>106</sup>

Lino, que foi compositor da Império Serrano, diz que nessa escola havia “um concurso. Havia cinco vagas e quem quiser entrar para a Ala da escola tem que fazer o concurso. No ano que entrei (...), em 1975, ganhei o concurso. Samba de quadra. Eram 82 concorrentes. Fui bicampeão de samba de quadra”. Porém, continua o compositor: “mas no ano em que disputei o samba-enredo, foi aquela água. Teve um samba apelidado de ‘samba do cimento’ e eu dancei”<sup>107</sup>. Vargens (1987, p. 29-30) detalha uma história épica, ocorrida no carnaval de 1953 – aquele vencido com o samba do garoto Candeia e de Altair – no qual o

<sup>105</sup> Boaventura dos Santos (1908-1974).

<sup>106</sup> Joel, compositor da Portela, em entrevista para *O Pasquim* – Ano IX – Nº 444 – 30/12/1977 a 5/1/1977. 1978. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=natal&pagfis=15907>. Acesso em 20/11/2021.

<sup>107</sup> Ibid. Falaremos mais à frente sobre esse caso.

então presidente da Portela, Armando Santos, percorreu todo o subúrbio da cidade à procura de baterias para iluminar os seis painéis feitos em cartolina por Lino Manuel dos Reis representando as datas históricas propostas no enredo. Depois de muito trabalho e algumas cervejas pretas, Armando conseguiu o material que a Portela utilizou para ganhar o chamado “Carnaval dos quatrocentos pontos”, resultado das notas máximas em todos os quesitos, fato inédito até então. Na memória do presidente Armando Santos, e certamente na de toda a escola, também está o fato de que, antes de entrar na passarela do desfile na Av. Presidente Vargas, a escola cantou dois sambas de terreiro, um de Maneco e outro de Walter Rosa. O samba-de-terreiro possui uma identificação muito forte com a escola, eram os sambas cantados nos desfiles antes de serem substituídos pelo de enredo<sup>108</sup>. Nesse caso, o canto dele que antecede a entrada da escola tem a função de energizar os foliões, para que desfilem com a alegria necessária e capaz de tocar a todos os presentes. Se um clube tem um hino, digamos, escolas de samba têm vários.

Voltando ao Candeia, em sua carreira como compositor “fora da escola”, ele lançou<sup>109</sup> quatro Lps: Em 1970 grava seu primeiro disco autoral, sob o título homônimo, o Lp *Candeia* (Equipe) trazia um jogo de palavras feitas a partir de seu próprio nome (autêntico, samba, original, melodia, portela, brasil e poesiaa); no ano seguinte, 1971, *Seguinte...: raiz Candeia* (Equipe) ; *Candeia, Samba de Roda*, 1975 (Tapecar); *Luz da Inspiração*, 1977 (WEA-Atlantic); *Axé*, 1978 (WEA-Atlantic). Além dos citados *Partido em 5 Vol 1* (1975, Tapecar) e *Vol 2* (1976, Tapecar), há também *Mensageiros do Samba*, 1966 (Polydor), e *Quatro Grandes do Samba*, 1977, ao lado de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Elton Medeiros (RCA-Victor).

A parte mais relevante e significativa da carreira do compositor se inicia, paradoxalmente, depois de uma tragédia ocorrida com o policial Candeia, em 13 DE Dezembro de 1965, já adentrando a época da Ditadura Civil Militar, portanto. Antes, trabalhava como funcionário do Ministério de Viação e Obras Públicas, na Divisão de Saneamento e Obras Públicas, na Praça XV (VARGENS, 1987, p. 44), e mudou de ocupação

<sup>108</sup> Os sambas de terreiro eram cantados, antigamente, “no gogó”, ou seja, sem ajuda de aparelhagem de som e amplificação para os membros da própria escola. Às vezes letras impressas dos sambas eram distribuídas para facilitar o canto e a fixação da letra. Porém, segundo diversos depoimentos, as pastoras é que eram as encarregadas de “validar” ou não o sucesso e permanência do samba. Como as define Araújo, as pastoras eram “dançarinas e cantoras que originalmente tinham a incumbência de escolher os sambas” (2021, p. 261). Ver, também, o depoimento de Noca da Portela (ARAÚJO, p. 152).

<sup>109</sup> VARGENS, 1987, p. 141-2, lista uma série de obras inéditas, até então, de Candeia. Ele também produziu dois Lps, *Cânticos do Candomblé (Nação Ijexá e Angola) – Babalorixá Lázaro* (Tapecar, 1976); *Quilombo – jongo – capoeira – Basam de Angola* (Tapecar, 1976). VARGENS (ibid, P. 140).

quando foi aprovado em um exame de admissão na Polícia Especial. A descrição de Vargens (1987, p. 44) resume um pouco a atitude do voluntarioso policial.

Quando o Careca (como era conhecido Candeia na polícia e na roda da malandragem) chegava, era um corre-corre danado. Os donos e bares da Lapa eram obrigados a cerrar as portas, pois, de uma hora para outra, o estabelecimento ficava vazio. Candeia não ‘aliviava’ nem seus conhecidos. Recebeu alguns prêmios na polícia por seu excelente desempenho

Uma suposta mudança de atitude foi notada também pelos colegas mais próximos. Waldir 59 disse que até a amizade deles havia mudado; Casquinha disse que Candeia, acompanhado de colegas da polícia, fingia não vê-lo; Paulinho da Viola foi abordado por Candeia enquanto jogava sinuca, e só depois veio a reconhecê-lo na Portela; Martinho da Vila também deu sua impressão após conhecê-lo na Portela: “Eu olhei e não gostei da figura: folgado, forte, muito elegante. E ainda diziam: ‘ cuidado que ele é cana’”<sup>110</sup>.

O acidente ocorreu após uma comemoração – movida a samba feito pelos compositores da Portela – em razão da “notícia da aprovação de Candeia no concurso público para oficial de justiça”, onde festejava junto aos colegas detetives da Invernada de Olaria<sup>111</sup>. Ao sair, Candeia bateu o carro num caminhão de peixe e, ao resolver tirar satisfação, esvaziou seu revólver nos pneus do veículo. Em seguida, foi atingido por disparos do dono do caminhão, que fugiu após a tentativa de assassinato<sup>112</sup>. Desse acontecimento, Candeia sobreviveu, embora tenha ficado paraplégico e passado o resto de seus dias em uma cadeira de rodas. Segundo Vargens (1987, p. 49), “por mais irônico que possa parecer, a maioria

---

<sup>110</sup> VARGENS, 1987, p. 45.

<sup>111</sup> Invernada de Olaria foi uma delegacia policial no Rio de Janeiro que se notabilizou nos anos 1960 e 1970 pela brutalidade com que eram tratados os indivíduos detidos em suas dependências. Atribuem-se aos policiais lotados na Invernada diversos episódios de tortura, espancamentos e até mesmo assassinatos. Os componentes da Invernada de Olaria não só executavam possíveis criminosos, como também aterrorizavam moradores do subúrbio e da Baixada Fluminense, com emprego de espancamentos, tortura, extorsões e assassinatos. Muitas execuções se davam por afogamento nos rios da Guarda e Guandu. Alguns policiais lotados na Invernada vieram a compor o Esquadrão da Morte do Rio de Janeiro. Com o golpe militar de 1º de abril de 1964, policiais da Invernada envolveram-se na tortura e assassinato de membros de organizações ligadas à luta armada anti regime militar. Hoje, nas instalações da antiga Invernada, aloja-se um batalhão da PM”. O verbete completo foi retirado do sítio eletrônico Wikipedia. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Invernada\\_de\\_Olaria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Invernada_de_Olaria). Acesso em 27/11/2021. O mesmo sítio eletrônico dá a fonte do conteúdo da informação, que consta no *Correio da Manhã*, 7 de novembro de 1964, 1o. caderno, p. 3, no qual é possível constatar a descrição. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=57232&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=57232&url=http://memoria.bn.br/docreader#). Acesso em 27/11/2021.

<sup>112</sup> VARGENS, 1987, p. 48.

esmagadora dos entrevistados concorda que a obra de Candeia cresce muito, tanto do ponto de vista lírico quanto do social, a partir do triste episódio”.

A preocupação de Candeia em relação ao samba e à história dos sambistas também se mostra em outras vertentes. Além de ter lançado seus discos solo nessa mesma década, há mais dois eventos importantes que guardam estreita relação com a defesa do samba e do sambista, nos quais o compositor foi protagonista: a fundação do G.R.A.N.E.S. (Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba) Quilombo, a escola de samba que, em suas palavras, seria “um teto para todos os sambistas”; e o lançamento do livro *Escola de Samba: a Árvore que perdeu a raiz* (1978), escrito em parceria com outro portelense, Isnard Araújo (1939-2017), no qual procuram resgatar fatos relacionados à Portela, desde seus primórdios, a partir de suas memórias e de outros portelenses antigos. Esses dois projetos distintos, embora tenham o samba como elemento central, ao mesmo tempo em que reforçam a presença e participação das populações negras como fundamentais para sua criação e manutenção, também dizem respeito às condições subalternas às quais estavam submetidas.

A nova escola, nas palavras de Candeia<sup>113</sup>:

A criação da Quilombo foi por amor ao sambista e à nossa gente e não pra competição, foi pra conscientizar pra preservar nossa cultura, em defesa do que representa Rufino, Santana, Lonato, essa rapaziada *jovem* aí. Quilombo é uma tentativa de reabilitar o espírito comunitário da nossa gente e de sacudir a consciência desse pessoal pra preservar nossa cultura. Tá correndo a favor da gente mesmo. Vocês estão vendo que bem ou mal estamos conseguindo transmitir esse tipo de preocupação a outras entidades que atualmente vêm se manifestando.

O Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo se tornou um símbolo de resistência às ditas “inovações” nos desfiles, cada vez mais inchados e espetaculares, tirando o espaço dos sambistas e privilegiando celebridades midiáticas. “É o núcleo do sambista. Quilombo nasceu da necessidade de preservar toda a influência do afro, na cultura brasileira. Pretendemos chamar a atenção do povo para as raízes da arte negra brasileira”<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Candeia em entrevista para *O Pasquim* (ibid, p. 11). Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=17459>. Acesso em 09/07/2022.

<sup>114</sup> CANDEIA & ISNARD (1978, p. 87).



Sua postura como “guardião” daquilo que defendia ser a tradição do samba fez com que essa nova escola se abstinhasse dos desfiles oficiais, participando somente como convidada. Sem luxo e sem pretensões, a ideia do G.R.A.N.E.S. Quilombo era valorizar o “samba no pé”, mostrando a cultura popular, segundo o próprio Candeia, levada pelos seus congêneres à avenida. A escola teve grande apoio por outros nomes conhecidos do samba como Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Monarco e Casquinha, que no dia de sua inauguração e entre muitos outros sambistas “tiravam seus sambas, muitos deles com versos alusivos ao acontecimento”<sup>115</sup>. “Será que sou eu quem vai ensinar esse povo o que é samba? Olhem o Alvarenga cantando. Ouça os versos de Elton e do Mauro Duarte. Nada tem de novo no que eles estão fazendo. Quantos sambistas estão deixando de fazer isso? Por quê?”<sup>116</sup>, disse Candeia. Elton Medeiros complementaria, em resposta a “alguns, mal intencionados ou desavisados”, que começaram a tachar a Quilombo de ser um centro racista, que “um branco como Alfredo Português, que teve passagem marcante pela Mangueira, como autor de inúmeros sambas que concorreram para aumentar o prestígio daquela escola [...] não inventou passos esquisitos nem tentou mudar o ritmo do samba da Mangueira”<sup>117</sup>.

O sambista e compositor Arlindo Cruz, ex-integrante do grupo Fundo de Quintal, diz que não conheceu o jongo na Serrinha, mas na casa de Candeia.

Conheci Candeia ainda moleque. Meu pai tocou com ele em um grupo chamado Mensageiros do Samba, que chegou a gravar um LP na década de 1960. Eu tinha uns 12 ou 13 anos e Candeia me dava um dinheiro para ensiná-lo a tocar cavaquinho. Violão era mais difícil por causa da cadeira de rodas dele. Um dia, Candeia me chamou para tocar com ele e eu topei. Tudo o que aprendi sobre arte e negritude, como samba de roda, capoeira e jongo, foi com ele. Candeia é o cara!<sup>118</sup>

Em relação ao livro, os autores fazem uma espécie de memorial da Portela, mais especificamente um documento que mais recentemente seria reconhecido como autoetnográfico no qual levantam diversos fatos relacionados às histórias da escola, tanto lembrados por eles próprios como por depoimentos dos sambistas e membros mais antigos.

<sup>115</sup> Matéria do Jornal *Última Hora*, publicada em janeiro de 1976, apud VARGENS, *Ibid.*, 72-3.

<sup>116</sup> Jornal *Última Hora*, edição de 7 de janeiro de 1976, apud VARGENS, *Ibid.*, p. 73.

<sup>117</sup> Jornal *Última Hora*, edição de 7 de janeiro de 1976, apud VARGENS, *Ibid.*, p. 74.

<sup>118</sup> Matéria do jornal *Correio Braziliense*, 10/09/2014, portal eletrônico. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/10/interna\\_diversao\\_arte,446324/arlindo-cruz-lanca-o-primeiro-disco-so-de-composicoes-proprias.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/10/interna_diversao_arte,446324/arlindo-cruz-lanca-o-primeiro-disco-so-de-composicoes-proprias.shtml). Acesso em 14/09/2021.

Desde as dificuldades sociais e financeiras dos membros e da própria escola, dos esforços para sua adequação e aceitação, dos protestos contra descaracterizações à valoração de sua população majoritariamente negra, ressaltando suas profissões <sup>119</sup>, a média baixa de escolaridade, percebe-se a preocupação dos autores na narração de sua história como última forma – obviamente circunscrita no tempo e conjuntura – de preservar e espalhar suas memórias, além de prestar grande reverência aos antigos membros. O livro se divide em nove partes: 1) O samba e suas raízes; 2) Portela (Cap 1: Surgimento; Cap 2: Fatos Marcantes; Cap 3: Sedes da Escola; Cap 4: Contribuições e Meios Iniciais; Cap 5: Histórico dos Carnavais); 3) Os Setores de Uma Escola de Samba (Importância, Origem e Aspectos Básicos – Cap 6: Alegorias; Cap 7: Baianas; Cap 8: Destaques; Cap 9) Passistas; Cap 10) Harmonia; Cap 11) Mestre Sala e Porta Bandeira; Cap 12) Bateria; Cap 13) Compositores; Cap 14) Enredo); 4) Curiosidades Históricas (Pesquisa); 5) Cultura Própria da Escola de Samba; 6) Criatividade do Sambista; 7) A Vida Sócio-Econômica do Sambista; 8) Os Dilemas das Organizações de Sambistas; 9) Futuro e Ideal das Escolas de Samba.

Ao final do índice, ainda lemos “Bibliografia e Pesquisa” e “Quilombo”. Neste trecho, que se inicia após uma série de fotografias antigas de membros ilustres, fundadores e de alas da Portela. Na bibliografia, enumeram os autores Édison Carneiro, Abdias do Nascimento, Manoel Maurício de Albuquerque, Manoel Diegues Jr, Raul Bopp, Nelson Werneck Sodré, Castro Alves, Ciro Costa e “Cancioneiro Popular” (!). Logo abaixo, um poema de James Baldwin: “Neste país ser negro, e relativamente consciente, é estar em contínua raiva”, e seguem-se duas partes não citadas no mesmo índice: “Negro” e “Abolição de Fachada”, nas quais ratificam tanto os seus argumentos apresentados durante o livro como deixam inequívoco seu protesto antirracista. Candeia veio a falecer em 16 de Novembro de 1978, por infecção renal, pouco depois do lançamento do livro e dias antes do lançamento do seu Lp *Axé*.

### 1.2.2 Carnavalescos, tv, desfiles e transmissões

<sup>119</sup> “De origem pobre, o sambista surgiu do morro e das favelas, das casas simples de subúrbio e aos poucos foi mostrando à cidade o valor e a contribuição que ele tinha para dar à arte-popular [...] Geralmente os indivíduos ligados ao samba eram e ainda são operários de construção, eletricitas, pintores de parede, bombeiros, barbeiros, pequenos comerciantes que levavam para dentro de suas Escolas a experiência profissional adquiridas de suas atividades proporcionando uma ajuda equivalente a suas limitações”. (Ibid, p. 73)

Antes mesmo da fundação da G.R.A.N.E.S. Quilombo, Candeia havia se juntado a outros portelenses - André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Claudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria – na intenção de redigir uma carta endereçada ao presidente da Portela Carlos Teixeira Martins (Carlinhos Maracanã), mostrando seu descontentamento com as atividades da escola. Assinada no dia 11 de Março de 1975, o documento era dividido em quatro partes<sup>120</sup>, sendo que na terceira enumeram uma série de sugestões aos setores que julgavam estar com sérios problemas. A introdução da carta é uma síntese completa das críticas, onde podemos destacar o início.

Escola de samba é o *Povo* (grifo no original) em sua manifestação mais autêntica! Quando se submete às influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura de nosso povo. Se hoje em dia são unânimes opinião e posição contrárias da imprensa em relação à Portela, é porque a Portela, apesar da tradição e glória, se deixou descaracterizar pelas interferências de fora. Aceitou passivamente as ideias de um movimento que, sob o pretexto de buscar evolução, acabou submetendo o samba aos desejos e anseios das pessoas que nada tinham a ver com o samba. Durante a década de sessenta, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. *O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba*, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. *Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile.*<sup>121</sup> (destaque nosso)

No livro de Candeia e Isnard, apesar das críticas, há o reconhecimento da divulgação e promoção do samba das escolas, por meio de incentivos oficiais, como algo positivo, muito embora

Achamos justo que o dinheiro que hoje circula pelas Escolas de Samba através dos ensaios e festividades sociais, seja dirigido para os interesses próprios dos sambistas, que se possa levar escolaridade a essa gente, que se possa ajudar aqueles sambistas com reais dificuldades, que sua distribuição recaia a favor dos interesses do nativo, ao necessitado e tão vilmente explorado sambista, que até os nossos dias, apesar de reconhecido valor, não deixou de ser perseguido<sup>122</sup>

Os autores reconhecem, como se nota já na citação anterior, inclusive a “participação da classe média (média mesmo e média superior) [sic] muito importante e valiosa para as

<sup>120</sup> 1. Introdução; 2. Críticas que julgamos construtivas; 3. Nossas sugestões e 4. Conclusão. Em VARGENS, 1987, p. 67-72.

<sup>121</sup> Ibid, p. 67.

<sup>122</sup> Ibid, p. 74.

Escolas de Samba. Contudo, faz-se necessário acrescentar que as agremiações de sambistas não estavam preparadas para receber esses elementos” (ibid., p. 74). Sua preocupação, no entanto, recai sobre a relação desigual nessa troca de conhecimentos entre o sambista e o público “da classe média”, uma vez que “essas *Entidades* (as escolas) estão preparadas para mostrar sua arte, seu estilo, suas características” (ibid., p. 74, destaque no original). Nota-se nesses argumentos uma (quase) tácita separação entre os grupos, um sambista e outro “não-sambista”, ou melhor, percebe-se uma construção da diferença a partir da percepção do sambista no interior da escola, nos ensaios, ao mesmo tempo uma tentativa de resolução política do impasse.

É bem verdade que existem algumas tentativas feitas no sentido de educar seus componentes e a mais importante delas foi a realizada pela PORTELA em 1975-76, ensaiando suas alas, saindo às ruas do bairro de Oswaldo Cruz e Madureira. Era preciso mostrar muito mais aos novos componentes (classe média). Deveriam ser realizados concursos anuais de passistas, ritmistas, mestre-sala e porta-bandeira, compositores, baianas não só para adultos como para crianças estimulando desta forma consciente o processo educativo.<sup>123</sup>

Em consonância com Candeia, também o mangueirense Cartola faz apontamentos críticos bem semelhantes, em entrevista concedida, no ano de 1976 a Ana Maria Rodrigues (1984, p. 114-15)

Antigamente, o nosso carnaval e de outras escolas era feito com o pessoal do morro. Costureira era pessoal do morro. Desenhista era gente do morro, desenhando mal ou bem era gente do morro. A figurinista e outras mais era tudo pessoal do morro. Hoje se paga uma fortuna pros figurinistas e tira o incentivo daquele que fazia aquilo – ‘você fez mal feito, vê se capricha mais’; pro ano ele caprichava mais e ia aprendendo, aprendendo. Gastam uma fortuna com essa gente, que não havia necessidade. Há protestos, às vezes, mas é um protesto que entra por um ouvido e sai pelo outro e está acabado. Porque se ele não fizer, se essa escola não fizer, outra vai fazer. Se esta fizer com um figurinista que faz umas fantasias mal feitas, a outra faz melhor e é prejuízo para esta escola. Ela tem que acompanhar, compreende? *A infiltração começou há anos, começou com uma que foi campeã e as outras tiveram que seguir*, se não (sic), só aquela é que iria ganhar sempre o carnaval. Acabou o que era autêntico, o que era bom dentro das escolas de samba. Acho que o futuro delas é virar um clube dançante. Depois que o samba foi oficializado foi a derrota das escolas de samba. Porque o desfile de hoje é uma coisa sem graça. Uma escola gasta uma fortuna para botar o Carnaval na rua, pra desfilar em 40 minutos! É uma correria danada, não tem graça nenhuma. Quando no meu tempo a gente brincava o tempo que queria, na Praça XI. Se durasse uma hora ou duas, demorava. Apresentava ao público o que nós tínhamos de bom. Hoje nós assistimos nas arquibancadas... e vai passar a escola de ‘tal’, esta vem com 2.500 pessoas,

---

<sup>123</sup> Ibid, p. 74.

vamos dizer, a Portela. A Mangueira, 3.000 para desfilar em 50 minutos ou 40. O que a senhora vê? Qual é o espetáculo? Só vê cores e mais nada. E outra coisa, também não existe mais aquele espaço, é nego pulando, rolando pelo chão, dando cambalhota, isto não é espetáculo! Tudo é bobagem. Isso eu vejo no circo: palhaço dando pulinho pra lá e pra cá, não preciso ir à Avenida ver samba autêntico não sair. (destaque nosso)

De modo semelhante, o compositor Noca da Portela relata sua visão sobre o assunto a Samuel Araújo (ARAÚJO, 2021, p. 169), em entrevista concedida no ano de 1988.

*A Mangueira desenvolveu uma alegoria em 1948 considerada enorme para a época. Dos anos [19]70 em diante, ela seria considerada pequenininha. Então, você vê, a tecnologia seguiu em frente impondo sua marca ao samba, né? Então, você vê mais alegorias, mais luzes, mais cores. Eu não sei até o que... [pausa] Hoje, refletindo bem sobre todos esses anos, eu diria o seguinte: eu acho que o samba tornou tudo isso possível: a beleza, as cores, a coreografia. Mas eu tenho a impressão de que essas [coisas] passaram a frente do samba. O samba está vindo lá atrás. Foi o samba que originou. Essas coisas são muito mais valorizadas hoje, e o samba só existe porque não pode ficar de fora. O samba mesmo não pode ficar de fora; se pudesse, eles cortavam. Essa é a minha impressão. Mas se você olhar para o mundo como ele é hoje, você não teria condições de mostrar uma escola de samba dentro das suas características, sua autenticidade. Porque a escola de samba nasceu entre os pobres, para divertir os próprios pobres. Porque uma coisa é patente: o pobre tem tido sempre dificuldade de fazer coisas. Por volta de 1940, você podia fazer uma baiana [fantasia] por 200 mil réis. Não era qualquer um do morro que tinha 200 mil réis para fazer uma baiana; essa é a crua verdade dos fatos. O grupo que podia pagar, pagava, e o grupo que não podia, podia somente aplaudir. (destaques nossos)*

Juvenal Lopes, o Nanal da Mangueira, ex-presidente da escola, disse já em 1966 que (RODRIGUES, 1984, p. 39)

Eu gosto muito é quando samba é puro. Muita gente já veio me dizer: “Se você continuar assim, a Mangueira não vence uma vez”. Mas eu não ligo. Prefiro vê-la derrotada do que transformada num *show* ambulante, sem quase nada de escola de samba. Eu vi a Mangueira nascer. Eu acompanhei os seus primeiros passos. E ela nasceu para ser escola de samba. Eu vi nascer a primeira escola de samba. Eu participei dos primeiros desfiles de escolas de samba. Não posso permitir, depois de velho, que façam frescuras com as escolas de samba, muito menos com a que presido.

Sobre a remuneração destinada a algumas das atividades realizadas nas escolas para seus desfiles, Candeia e Isnard (1978, p. 31) informam que o trabalho no barracão (confeção de alegorias) passa a ser remunerado em 1957; por outro lado os passistas, “pessoas que são responsáveis pelos aspectos mais autênticos e criativos” são os que menos recebem recompensa financeira pelo seu trabalho (RODRIGUES, 1984, p. 12). Rodrigues também informa que, por esse período que analisamos, “inicia-se uma espécie de solicitação de pagamento em troca de atividades que tenham grande importância no desenvolvimento dos

desfiles e que interferiram nos resultados finais de colocação” (ibid, p. 13), que estava em curso um processo de profissionalização das escolas de samba. Ao mesmo tempo, a autora afirma que (ibid, p. 13)

Há forte pressão por parte dos “presidentes” que cobram “amor exclusivo à escola” e desprendimento financeiro dos componentes, criticando aqueles que tentam exigir alguma retribuição financeira direta como pagamento pelo seu desempenho (...) tentam caracterizar como imoral esta exigência de pagamento.

O ponto de inflexão sobre o assunto aqui tratado e que guarda relações diretas com a influência exercida pelo carnavalesco teve origem no próprio corpo de jurados. No ano de 1959, Fernando Pamplona foi convidado por Miécio Tati para atuar como júri do desfile. O professor de Belas-Artes afirmou que “a única escola cuja apresentação *se aproximava de meus pontos de vista* era o Salgueiro. Dei a ela a melhor nota” <sup>124</sup> (destaque nosso). No ano seguinte, Pamplona ocupou a convite da mesma escola o cargo de “carnavalesco” <sup>125</sup>.

No carnaval de 1960, portanto, trabalharam para o Salgueiro, além de Pamplona, “outros intelectuais oriundos da Escola de Belas-Artes e de outras, com experiência em cenografia, folclore e belas-artes” (RODRIGUES, ibid, p. 44). A autora ainda afirma que “sem ouvir os compositores e sem um período maior de convívio numa escola de samba”, o carnavalesco desenhou as fantasias de acordo com suas próprias perspectivas. Começaram os protestos, os componentes acharam feios os modelos desenhados para as roupas; fantasias calcadas nas roupas de nações guerreiras africanas <sup>126</sup> pareceram aos sambistas pouco indicadas para o Carnaval. Transformando fantasias de baianas, introduzindo espelhos e acabando com as barrigas de fora, procurando adaptar passos, “usando os desfiles como um imenso laboratório, conservou as modificações que foram aplaudidas pelos críticos, pela imprensa” e continuou no cargo por dez anos, com apoio total do presidente da escola. “Quando saiu, deixou em seu lugar a equipe composta dos ex-assistentes na preparação do carnaval do Salgueiro”, continuados por João Trinta e Maria Augusta (RODRIGUES, ibid, p.

---

<sup>124</sup> RODRIGUES (1984, p. 44). ESTA NOTA VIROU A 80

<sup>125</sup> Rodrigues (1984, p. 43) traz a definição da palavra em dicionário para elucidar tanto a ausência do sentido específico empregado ao profissional das escolas, quanto o sentido pejorativo que lhe dava sentido, justamente por ser relacionado ao carnaval. “*Carnavalesco*, adj., próprio do carnaval; relativo ao carnaval; grotesco; s.m., folião do carnaval” (Bueno, F. da S. *Dicionário escolar da língua portuguesa*, 9ª ed., MEC-FENAME, 1975.)”.

<sup>126</sup> Os termos utilizados por Rodrigues (ibid, p. 44) dão indícios da folclorização essencializada, em seu “primitivismo”, das “nações guerreiras africanas”.

45). “Todas essas alterações – que sem dúvida viriam dar nova vida às escolas de samba, foram frutos de um trabalho de artistas de cultura erudita que encontraram nas escolas de samba um campo propício para o desenvolvimento de suas concepções de arte” (Jório, A.; Araújo, H., 1971; apud RODRIGUES, 1984, p. 46)<sup>127</sup>. Candeia e Isnard (1978, p. 71-2) também mencionam o fato de “determinados figurinistas que tentam impor seu estilo, sem levar em consideração os componentes do grupo”, e, como resultado, julgam que as “fantasias são confeccionadas em total desacordo com os desenhos apresentados”

Determinados artistas plásticos e cenógrafos, preocupados com sua própria imagem, fazem alegorias inteiramente desvinculadas das características das Escolas de Samba. Algumas chegam ao ponto de criar dificuldades tão grandes, que precisam ser traduzidas pelos seus autores para que sejam entendidas (sic) o seu significado.

O potencial turístico enxergado pelas autoridades oficiais em relação aos desfiles também concorre em grande medida para seu processo de profissionalização, de modo que aqueles “ligados diretamente à cultura popular das Escolas, de repente viram aparecer como concorrentes artistas plásticos, escultores, cenógrafos, figurinistas, com curso superior, apresentando *curriculum vitae*” (CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 32, grifos no original), como também aumenta a quantia de dinheiro empregada no evento. O carnavalesco torna-se então uma “espécie de comandante-chefe do desfile, personagem da escola de samba com honorários que oscilam entre 100 mil e mais de 1 milhão de cruzeiros por desfile”<sup>128</sup>.

Muito embora esses profissionais sejam apontados como responsáveis pelo aumento de investimentos nas escolas nos desfiles, esse dinheiro não tinha como destino os componentes das alas, pessoas de classe social baixa, embora com “samba no pé”<sup>129</sup>. A carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, por exemplo, declarou ser contra o esquema de pagamentos por componentes. “Alguns passistas cobram, e já existem baterias ganhando comissões. Isso é muito errado”<sup>130</sup>. Da mesma forma, o corpo de jurados já vinha sendo

<sup>127</sup> Jório, A.; Araújo, H **Escolas de Samba em desfile**: vida, paixão e sorte, Rio de Janeiro, 1971.

<sup>128</sup> Revista *Veja*, 30/02/1980, apud RODRIGUES, 1984, p. 43.

<sup>129</sup> Corroborando o assunto já comentado na nota de rodapé 20 deste trabalho, se de fato A Carta do Samba (1962) tinha também a intenção de pleitear o retorno social dos dividendos gerados pelo samba em todas as suas dimensões, seu insucesso acabou determinando a privatização dos concursos de escolas de samba, submetendo instituições estatais e privadas submetidas ao controle público a uma lógica privada específica, infra-estatal”. Agradeço ao Professor Samuel Araújo pelo comentário.

<sup>130</sup> *Opinião*, 27/02/1976, apud RODRIGUES, *ibid*, p. 48. Maria Augusta Rodrigues, “branca, professora de indumentária da Escola de Belas-Artes e de desenho da Escola de Arquitetura do Bennet”. Começou no cargo

ocupado por integrantes não familiarizados com a realidade das escolas de samba. Candeia e Isnard relatam<sup>131</sup> o fato da escola São Carlos ter sido prejudicada em sua nota pela inserção em seu samba-enredo de parte de uma “uma cantiga ‘Chula’” de capoeira Angola: “*Você me chamou de moleque, moleque é tu*”, e o componente do Júri justificou sua nota criticando a referência a dois tratamentos da letra do samba” (1978, p. 64); da mesma forma, noutra ocasião, apontam que um jurado interpretou o quesito “Harmonia” confundindo Harmonia da escola de Samba com harmonia referente à teoria musical, mostrando “o total despreparo das pessoas escolhidas para formar o papel do ‘júri das Escolas de Samba’” (ibid, p. 64). A opinião é corroborada por Rodrigues (1984, p. 47), que afirma serem os jurados oriundos de classes mais abastadas, razão pela qual “os juízes identificaram-se, pela primeira vez, com seus próprios valores culturais, sua realidade social, seu conceito particular de ‘bom gosto’”.

Este processo não é unívoco, obviamente. Além dos intelectuais e profissionais de outras áreas já comprometidos com as escolas, que procuram se defender das acusações, há também pessoas ligadas “às raízes” que não viam maiores problemas com a profissionalização em curso, algo que se refletiu não só na compra de fantasias para se desfilar, por exemplo, ou com a inserção de compositores que não passaram pelo mesmo crivo de outros, mais antigos, para pertencerem à nobre ala. A porta-bandeira Vilma, da Portela, diz que “não paga fantasia”. “O Natal<sup>132</sup> sempre me pagava a fantasia, mas no ano em que ele esteve preso queriam que eu pagasse (...) Tá bem, não desfilo”. Sobre os compositores do samba de enredo daquele ano, bastante contestados por outros mais antigos, disse Vilma que “na minha opinião o samba do Jair e do Evaldo é o melhor, mas todos os outros três finalistas também eram muito bons (...) E tem muito compositor malhando que há muito

---

em 1968, na Império da Tijuca, indicada por Pamplona, depois foi para o Salgueiro. Na ocasião da entrevista, era a responsável pelo carnaval da União da Ilha. (RODRIGUES, ibid, p. 49)

<sup>131</sup> Os autores não indicam o ano. Segundo o sítio eletrônico galeriadosamba.com.br, esse fato ocorreu no desfile de 1972. O “refrão inesquecível” desse enredo não teve o efeito esperado perante o júri, e a São Carlos foi rebaixada. Ver em: <https://galeriadosamba.com.br/artigos/classicos-da-unidos-de-sao-carlos-estacio-de-sa/saideira/277/>.

<sup>132</sup> Natal da Portela, ou Natalino José do Nascimento (1905-1975). Filho do Sr. Napoleão (Napoleão José do Nascimento Filho, o Nozinho), um dos fundadores da Portela, em cuja residência aconteciam festas de “caxambu’ e jongo” (CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 11, destaques no original), além de ter abrigado os primeiros encontros que culminaram no nascimento da Portela. Natal era bicheiro e foi presidente da escola, o mais festejado e admirado. O personagem Natal foi extremamente marcante, responsável por levar muitos compositores à Portela e, paradoxalmente, um dos responsáveis inicialmente pelo inchaço das escolas. Sua história também foi roteirizada em um filme, *Natal da Portela* (1988), dirigido por Paulo César Sarraceni e estrelado por Milton Gonçalves.



tempo não faz samba para a Portela”<sup>133</sup>. Os compositores referidos por Vilma, Jair Amorim e Evaldo Gouveia, apesar de terem obtido sucesso em diversos carnavais, foram acusados de serem beneficiados como também de não passarem pelo rigoroso teste para ser compositor da escola. O samba da dupla foi o classificado daquele ano (1977), vencendo a disputa que havia ficado entre a dupla, Luiz Ayrão, Agepê, e um trio composto por Carlito<sup>134</sup>, Joel e Noca da Portela. Sobre essa ocasião, Joel mostrou sua desconfiança sobre a escolha do samba.

Quando se começa a falar de samba-enredo na escola, é marcado um dia para o Carnavalesco (...) nos dar o tema, a sinopse (...) todos os compositores devem estar presentes (...) em me lembro bem que este ano eu não vi nem o Jair Amorin, nem o Evaldo Gouveia, o Agepê também não foi convidado, mas o parceiro dele, O Canário, estava. Como é que eles souberam como seria o enredo, como foi a preleção? (...) Tá todo mundo reclamando. O povo, as raízes, a Velha Guarda, que eles falaram que já era, o Candeia, o Paulinho da Viola, seu Manacéia, o Picolino, ninguém concorda com esse samba.<sup>135</sup>

Quando perguntados sobre quem estaria arquitetando essa ação, outro compositor, Carlito, responde: “Digamos que foi o Estado-Maior da Escola”. Esse fato é tão marcante sobre a história dos carnavais na Portela – na opinião de Candeia, também!, como veremos – que no próprio livro *Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz*, ao mencionar todos os sambas enredo de sua história, cita os compositores do ano de 1974 da seguinte maneira: “Velha<sup>136</sup>, falsos valores”. (1978, p. 28, destaque nosso).

O compositor Lino, quatro vezes campeão pelo bloco Bafo de Onça e presidente da ala de compositores de 1974 a 1976, ex-integrante da ala de compositores da Império Serrano e, à ocasião, na Vila Isabel, diz sobre a escolha do samba-enredo que “se o cara investir uma nota e levar 15, 20 ônibus cheios para os ensaios (...) tá arriscado até a ganhar. São ônibus lotados

<sup>133</sup> *O Pasquim*, Ano XI – Nº 444 - de 1977, 30/12/1977 a 5/1/1978, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=15907>. Acesso em 22/11/2021. Esses compositores referidos por Vilma ganharam o carnaval de 1974 com o samba enredo *O mundo melhor de Pixinguinha*, cuja autoria tem o acréscimo de um compositor presente no *Partido em 5*, o Velha, que foi presidente da Ala de Compositores da Portela entre 1971 e 1977. Não temos confirmação desse dado, mas seria possível crer que o acréscimo de Velha na autoria da composição tenha razões políticas.

<sup>134</sup> Na mesma matéria, ao se referirem sobre a necessidade dos compositores em passarem por uma triagem relacionada aos concursos de samba-de-terreiro, Carlito afirma que “nem sempre os critérios são aplicados. O Jair Amorim, por exemplo, não participou de concurso nem de estágio, nem de nada”.

<sup>135</sup> *O Pasquim*, *ibid*, Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=15907>. Acesso em 22/11/2021.

<sup>136</sup> O Velha do *Partido em 5*.

de pessoas que não saem na escola (...) vão lá só para dar força a um determinado samba”<sup>137</sup>. O mesmo compositor afirma que, em certa ocasião, perdeu uma disputa de samba-enredo na Império Serrano porque “não tinha grana para gastar”.

Peguei o microfone e falei: olha, o meu samba cai hoje (eu sabia que ia cair porque um diretor chegou pra mim e disse que era pra eu tirar o cavalo da chuva) porque o que eu tenho é muito pouco para disputar com o poder econômico que se infiltrou em nossa escola. Fui obrigado a dizer isso e no dia seguinte fui eliminado do Império Serrano<sup>138</sup>..

Dona Haydée, criada em uma favela e, à época (1987), presidente da ala de compositores do Salgueiro, apresenta uma situação “particularmente atípica, não somente no mundo do samba, mas também em âmbito social mais amplo” (ARAÚJO, 2021, p. 164)

No meu entendimento, havia uma transformação na estrutura mesmo das escolas de samba. Nós podemos chamar isso de desenvolvimento. Nos velhos tempos, os sambas-enredo eram feitos pelos habitantes autênticos; de preferência, pessoas do morro que não tinham muita instrução. As pessoas faziam sambas muito bons, por razões muito mais intuitivas. Com o passar do tempo, os compositores evoluíram, a escola começou a receber pessoas com um nível cultural [pausa] mais elaborado. Dai veio a transformação. Havia também pessoas com formação musical que se tornaram afiliadas [com a ala dos compositores](...) De repente, o samba-enredo começou a “estourar” [vender muito]. Quando a música de Carnaval morreu, houve um interesse em samba-enredo. Assim é meu entendimento, que as companhias de disco exigiram que o compositor acelerasse o ritmo. E o velho samba transformado em samba-enredo, ou vice-versa.<sup>139</sup>

Perguntada se essas mudanças são malignas, Dona Haydée responde

Não, eu não acho que sejam. Elas são um prolongamento do desenvolvimento das escolas de samba. Hoje suas alegorias podem ser comparadas as melhores da Europa. As alegorias do Carnaval de Nice enrubescem a frente das nossas. Então, o Carnaval mudou muito. Ele é feito hoje para turistas, é uma indústria como outra qualquer. É um produto que é exportado pelo Brasil e é exibido bem aqui.<sup>140</sup>

Finalmente, perguntada se um turista ou um espectador de mais posses poderia gostar do samba-enredo tradicional, ela diz

---

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Quanto ao ganhador daquele ano, Lino conta uma história: “Um trem derrubou o muro da escola. Aí, através do cara que estava disputando comigo, pintou muito saco de cimento e o muro foi levantado (...) o samba dele passou a ser conhecido como “Samba de Cimento”. Até as rádios anunciavam assim”. Ibid.

<sup>139</sup> ARAÚJO, 2021, p. 164-5.

<sup>140</sup> Ibid, p. 166.

Poderia, mas se fosse orientado para isso. Mas o que acontece e que eles chegam aqui, se sentam nas arquibancadas e só querem dançar. Então, com o samba tradicional, isso se torna mais difícil. É um samba descritivo, com uma melodia não tão fácil. Mas o turista chega aqui, pega a melodia fácil, e parte encantado com as alegorias, a beleza das mulatas. Ele paga caro e parte feliz.

Uma posição bastante pragmática é dada por Martinho da Vila, que nota a irreversibilidade do processo, e justamente por isso ajusta a questão<sup>141</sup>

Eu, por exemplo, sou a favor do profissionalismo na escola de samba. Fui contra, durante muitos anos (...) Porque eu acho que é uma injustiça muito grande ter uns caras batendo a noite inteira, com o dedo arrebentado de tanto tocar tamborim, reco-reco, agogô e repique, a troco de umas cervejinhas, só porque ele gosta de bater, quando o faturamento é uma coisa incrível. (...) A escola que não faturar uns dois milhões durante o ano não disputa no primeiro grupo, de jeito nenhum. Dois milhões, no mínimo. Porque hoje você tem de contratar figurinista, carnavalesco profissional, e o material que se usa agora não é mais aquele materialzinho, papel crepom, aquelas coisas, é outro negócio, que custa caro, sabe? Então a diretoria fica arranjando um jeito de ganhar um dinheiro para fazer um carnaval legal. Digo mais: não vai demorar muito e as escolas vão ser patrocinadas.

Hiran Araújo, médico cirurgião-geral e diretor-cultural da Portela desde 1972, afirma<sup>142</sup> que

hoje em dia, samba-enredo virou corrida do ouro. Nenhum compositor tem amor à Escola. Ganhar um samba-enredo significa independência econômica (...) não tem nada de amadorismo. Tá todo mundo devendo, todo mundo falido. Por quê? Principalmente porque ela passou a ser dominada pelos artistas plásticos, que cobram uma fortuna para fazer os figurinos, as alegorias (...) Não acredito em raiz. Raiz não existe, é cascata. Acredito em cultura popular (...) Sabe, os compositores de escola de samba, de raízes, não estão se dedicando muito ao samba-enredo. Não têm nem o cuidado de corrigir o português.

Rodrigues destaca que a percepção dos carnavalescos acerca de sua influência ainda era controversa, sendo motivo de debates nos meios de comunicação. Pamplona afirma que (ibid, p. 48)

Em (19)65, fizeram uma reação jornalística em equipe contra o Salgueiro. A principal acusação era que intelectuais jamais deveriam interferir na criação popular. A verdade é que todas as coisas feitas pelo Salgueiro influenciaram outras escolas (...) Todas as influências podem ser ou não ser válidas, podem ou não ser absorvidas, porque a escola ainda não está cristalizada e está sujeita a transformações contínuas, ao contrário, por exemplo, do rancho e do maracatu (...) enquanto as escolas se atinham ao samba, a gente podia

<sup>141</sup> Em PEREIRA, 2003, p. 23-4.

<sup>142</sup> Ibid.

razoavelmente divisar seu caminho, mas hoje, com a explosão das escolas e a influência do capital, até um sujeito puramente sociológico dificilmente pode saber o que vai acontecer

A carnavalesca Maria Augusta, por outro lado, aponta o Estado como o “principal responsável pelos desvios das escolas de samba e o desfile (...) que sofre uma maciça campanha de promoção, onde o turista é mais importante (...) que o carioca para assistir ao desfile”, e justifica a presença do carnavalesco ao dizer que “nós somos procurados, porque uma (escola) quer sair melhor que a outra e elas sabem que, no momento, os artistas plásticos têm melhores condições de fazer a *melhor escola de samba*” (ibid, p. 49, grifos no original). Nota-se na fala de Maria Augusta uma articulação em seu discurso que a insere em uma categoria “legítima” em relação ao desfile, como “carioca”, e outra que a distingue valorativamente *dentro* dessa mesma categoria, como “artista plástica”. A desvalorização do sambista, portanto, aparece como consequência da chegada daqueles que “têm melhores condições de fazer a melhor escola”; e por essa razão, julgam Candeia e Isnard (1978, p. 32), o trabalho do artista popular passa a ser ridicularizado “porque não são oferecidas condições mínimas a esses artistas populares das Escolas (...) mesmo porque os artistas escolarizados levam das Escolas toda a arrecadação dos ensaios”.

Ao mesmo tempo em que tem início a participação mais efetiva de intelectuais na preparação de escolas de samba, torna-se mais intensa também a divulgação de seus eventos, como por exemplo os ensaios, que passam a ser contabilizados como importante fonte de receita. São vendidos ingressos – que nem sempre poderiam ser pagos pelos integrantes da escola -, reservas de mesas, estabelecem-se acordos com companhias de bebidas para vendas exclusivas<sup>143</sup> e até venda de *souvenirs*. Em matéria realizada pelo jornal *O Pasquim*<sup>144</sup>, o então presidente da Portela, Carlinhos Maracanã afirma que essa polêmica em torno do samba “foi o que de melhor aconteceu, em se falando de faturamento. O público aumentou e, cada sexta-feira, a Portela fatura bruto de Cr\$ 120 mil no Portelão (Madureira) e CR\$ 70 mil no Mourisco”<sup>145</sup>. O fato do Clube Mourisco estar situado em Botafogo, zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, sustenta Rodrigues (1984, p. 82), tinha “o propósito claro de acabar com o

<sup>143</sup> Rodrigues (1984, p. 83) afirma que em 1969 a Mangueira foi a maior cliente da Cia. Cervejaria Brahma.

<sup>144</sup> *O Pasquim* – Ano IX – Nº 444 - 30/12/1977 a 5/1/1978, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=15905>. Acesso em 22/08/2021.

<sup>145</sup> Outra matéria publicada em 30/08/1970 pelo O Jornal, portanto, quase uma década antes da fala de Carlinhos Maracanã, informa que “cada ensaio nosso em Botafogo – na quadra do Mourisco – fatura em média 20 mil cruzeiros”. (apud, RODRIGUES, 1984, p. 82-3)

único empecilho existente para a completa adesão da classe dominante (sic): a distância dos subúrbios”.

A chegada de um público de classe média advindo de outras regiões da cidade aos ensaios, principalmente da zona sul, é notada por sambistas como a chegada dos “elementos estranhos às escolas”. Ou, como disse Tatinho da Mangueira, “pessoas que não tinham nada a ver com o samba... pelo menos pra gente”<sup>146</sup>. Como já disseram Candeia e Isnard, a chegada desse público foi notada como vitória e os sambistas começaram a fazer de tudo para agradá-los. Assim, esse novo público consumidor, já familiarizado com alguns sambas de enredo dos desfiles de anos anteriores, passa a frequentar os ensaios desejosos de ouvir ao vivo aquilo que conheceram pelos discos. Esse evento, sustentam alguns sambistas como Candeia, Monarco e Wilson Moreira<sup>147</sup>, foi determinante para a queda da prática do samba-de-terreiro, também conhecido como samba-de-quadra, que além de ser um dos tipos mais importantes de samba dentro das escolas, é aquele cuja identidade parece mais estreitamente ligada a cada uma delas<sup>148</sup>. Por um lado, os ensaios podem ser vistos como um espaço da construção da diferença: sambista x “gente estranha”; por outro, “*a gente não pode ensaiar de fato, mas a gente se defende*”, como afirmou Carlinhos Maracanã, em relação ao dinheiro que era arrecadado<sup>149</sup>.

Sobre as gravações de sambas enredo, uma matéria intitulada *Escolas de Samba S.A.*<sup>150</sup>, d’*O Pasquim*, informa que “um samba-enredo vencedor pode render até Cr\$ 300 mil para seus autores, logo depois do carnaval”, a depender de seu sucesso, da posição da escola

<sup>146</sup> Depoimento de Tatinho contido no filme *Eu sou Povo*, de Bruno Bacellar, Luis Fernando Couto e Regina Rocha (2007).

<sup>147</sup> No Documentário *Matrizes do Samba do Rio de Janeiro* (IPHAN), 2007, Wilson Moreira declara: “Dentro das escola de samba não tem oportunidade de cantar... porque... não sei, as escolas acha que... num é negócio. Acho que eles preferem esses sambas de... comunicação, esse negócio que... toca no rádio, essa coisa toda... eles preferem samba enredo, samba enredo dos anos anteriores... Aí, o cara que faz o samba-de-terreiro, samba de raiz, ele tem que cantar nessas rodas de samba que tem... como essas roda de samba que tem no Renascença133, que é um negócio, é um espaço livre, né... ali o compositor pode cantar o que quer... ali, a oportunidade é essa”. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=IPemK36hcL4>>. Acesso em 17/07/2019.

<sup>148</sup> Ao lado do partido-alto e do samba de enredo, o samba-de-terreiro é considerado com uma das matrizes do samba carioca. Ver IPHAN-CCC (2007). Também em FERRAZ, 2018, p. 62-6; e o quinto capítulo de ARAÚJO (2021)

<sup>149</sup> O Jornal, 30/08/1970. Apud RODRIGUES, *ibid*, p. 83.

<sup>150</sup> *O Pasquim* – Ano IX – Nº 444 - 30/12/1977 a 5/1/1978, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=15904>. Acesso em 22/08/ 2021.

no desfile. Esse dinheiro vem tanto pelos direitos autorais como pelo direito “fono-mecânico”, informa a matéria, que seria o dinheiro pela “inclusão da música em discos”. “Todo ano, cada autor, cujo samba-enredo foi o vencedor na respectiva escola, tem garantido um adiantamento da Top-Tape, gravadora que mantém um contrato de exclusividade com as escolas de samba para editar todos os sambas vencedores, do primeiro e segundo grupo” (ibid). A mesma matéria afirma que sobre o direito fono-mecânico “surgem as pequenas confusões”, justamente quando a “Top-Tape declarou que vendeu bem menos do que esperava e queria de volta parte do adiantamento feito, alegando que cada autor ganhou mais do que realmente tinha direito”. Zuzuca do Salgueiro, que foi o vencedor em dois anos seguidos (1970, com Pega no Ganzê; 1971, com o Tengo-Tengo) teria faturado CR\$ 200 mil somente com direitos autorais. “Por tudo isso – diz um sambista que pediu pelo amor de Deus para não aparecer – existe ganância e morte. Corre uma grana preta” (ibid).

A participação do Estado no fomento e arrecadação do carnaval “se solidifica com a criação da Riotur<sup>151</sup>. Os preparativos para o carnaval deixam de ser preocupação da Secretaria de Turismo e Certames e passam para a nova empresa, criada em 1972” (RODRIGUES, 1984, p. 86). Em matéria do jornal O Globo publicada em 09/10/1976, lê-se que a Riotur “reduziu a extensão da pista do desfile e aumentou o número e o preço dos lugares mais caros, que agora custarão Cr\$ 750,00” (ibid, p. 89). A matéria intitulada “Samba é vendido ao turismo oficial”, publicada em 26/11/1975 pelo jornal *Última Hora*, informava que

o presidente da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, Amaury Jório, assinaria com a Riotur um contrato que acabaria com a subvenção às escolas e estabelecia um percentual do faturamento nos desfiles. Para as de Primeiro Grupo (atualmente chamado de Grupo Especial, por atrair mais turistas e terem maior divulgação nos meios de comunicação) 15% da renda. Segundo o contrato, as agremiações não participariam da comercialização dos ingressos ou da exploração de publicidade. O contrato trazia uma cláusula de exclusividade, que “as proíbe de atuar nas ruas sem autorização e participação da Riotur”. Acresce a isso, o fato de que foram obrigadas a participar do calendário oficial de atividades de turismo da cidade, estabelecido pela empresa. Naquele mesmo dia 26 o contrato foi fechado.<sup>152</sup>

<sup>151</sup> “Acrônimo que identifica a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, criada em Julho de 1972, tendo como finalidade a execução da política de turismo traçada pela administração municipal. Nasceu como Empresa de Turismo do Estado da Guanabara, a qual foi antecedida por órgãos como a Divisão de Turismo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1938; e o Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do antigo Distrito Federal. Do ponto de vista do samba, a Riotur concentrou seu foco na organização dos desfiles de carnaval, hoje entregue à Liesa” (\*Liga Independente das Escolas de Samba). (LOPES; SIMAS. 2015, p. 243)

<sup>152</sup> Em OLIVEIRA, Iris Agatha de. 2014, p. 48.

O desenvolvimento tecnológico, especialmente em relação ao armazenamento de som e imagens televisivas pelo *vídeo-tape*, também proporcionou maiores lucros para empresas e canais de televisão. A transmissão dos desfiles começou a ser feita sem acordo com as escolas de samba, com a justificativa de que se tratava de uma festa popular. “Enquanto a TV Rio diz deter a exclusividade para transmitir o desfile (...) e a *TV GLOBO anuncia não respeitar qualquer acordo*, o Governo do Estado mostra-se contrário a qualquer exclusividade, por tratar-se de uma festa popular” (RODRIGUES, 1984, p. 88, destaques no original). “Através de seu relações públicas, a TV Globo disse que a direção da empresa entende o carnaval como um espetáculo público e, como tal, continuará a divulgá-lo e promovê-lo”<sup>153</sup>.

O carnavalesco João Trinta declarou ao jornal Folha de São Paulo, em 25/08/1976, que prefere não entrar “nessa discussão de brilhos: acho esse tipo de conversa uma pobreza. Carnaval é fantasia. É a única oportunidade que o crioulo – que é escravo o ano todo – tem direito de ser rei, rainha, príncipe, princesa. Ele ‘saca’ isso e quer brilhos em sua fantasia”. Rodrigues (ibid, p. 50) aponta para dois problemas em relação a essa declaração.

Primeiro, não foi consultado o maior interessado para se verificar se, realmente, é essa sua necessidade; segundo, penso que ele (João), principalmente por suas origens, poderia preocupar-se em não reforçar a “escravidão” desse “crioulo” também durante o período de carnaval.

Finalmente, e trazendo alguns pontos colocados acima para o debate, nota-se que parte da argumentação que denuncia as transformações do samba se utiliza de alguns termos valorativos em relação ao samba praticado pelos enunciadorees. Por exemplo, o termo “autenticidade”, evocado por Noca, ou “autêntico”, aludido tanto por Cartola como em diversos momentos por Candeia, merece um aprofundamento.

Em muitos trabalhos acadêmicos sobre samba, essa palavra está sempre usada entre aspas (Sandroni, 2012; Vianna, 2007; De Lima, 2005; Clementina da Cunha, 2015; Fernandes, 2010, 2014)<sup>154</sup>, denotando um uso exclusivo e parcial de seu enunciador e, portanto, desqualificada *a priori*. Não se trata de uma novidade nem nos “debates especializados” ou no senso comum sobre o samba urbano, quaisquer que sejam seus interlocutores, a evocação da autenticidade como um aspecto de fato valorativo; ela guarda

<sup>153</sup> Jornal do Brasil, 11/08/1972. Apud RODRIGUES, ibid, p. 88.

<sup>154</sup> Em PEREIRA, também verificamos essa questão. Porém, parece ser a única ocasião dentre estas que aponta para a especificidade dos debatedores. “... ainda que bastante estrita e pouco sofisticada teoricamente, a posição da denúncia da ‘descaracterização’ é razoavelmente corrente, sendo encontrada tanto em textos teóricos, acadêmicos quanto na imprensa”. (2003, p. 23).

raízes com o próprio processo de historicização *do gênero*<sup>155</sup>, tanto quanto pela busca da identidade nacional, como símbolo de “pureza”, mas talvez tenha seu uso exacerbado durante meados dos anos 1970, andando sempre ao lado de (outro termo) “samba de raiz”.

Por outro lado, a negação peremptória – por alguns - do sentido da palavra/expressão aludida nessas falas – por outros, e neste caso estamos falando dos sambistas – parte invariavelmente de uma visão imaginada “universal”, no tempo e espaço, de um suposto “observador ocidental neutro”<sup>156</sup>. Obviamente, esse uso é passível de questionamento, mas quando ele ocorre, costuma ignorar aspectos fundamentais da construção da realidade por parte de seu enunciador. Marc Hertzman (2013, p. 6), por exemplo, afirma que “no Brasil e em diversos lugares, frequentemente se assume que todos os músicos negros são pobres e que sua pobreza é tanto uma fonte quanto sinal de autenticidade musical. Muitos dos pioneiros músicos afro-brasileiros eram, de fato, pobres. Outros, não”<sup>157</sup>. Ainda que as prévias condições materiais reais de vida desses sambistas fossem na grande maioria das vezes precária, e que também haja uma simpática propensão a considerar a “pobreza” como muito próxima a “autenticidade”, ao individualizar os compositores – “uns eram, outros não” – estamos nos livrando muito apressadamente, para dizer o mínimo, de problemas que não foram e não parecem que serão resolvidos pela citação de casos “exemplares” em uma sociedade profundamente desigual e que tem o racismo como um de seus aspectos constitutivos centrais.<sup>158</sup> Por exemplo, Sérgio Micelli (apud FERNANDES, 2018, p. 485), para além de questões sobre autenticidade, também seleciona aqueles que deveriam ter a cor de pele descrita

o leitor apreende a história peculiar do punho de jornalistas ou de aficionados, empenhados na reconstituição das experiências de vida e de trabalho dos músicos, por registro entusiasta dos precursores consagrados entre os sambistas e os chorões. Não tendo merecido o investimento estudioso por parte de nenhuma fração da *intelectualidade legítima*, a música popular cedo se converteu em reserva temática de letrados *amadores*, de

---

<sup>155</sup> Trataremos desse assunto no capítulo 3.

<sup>156</sup> Havíamos usado essa expressão com certa satisfação, embora com desconfiança de tê-la usurpado de outro trabalho. De fato, reencontramo-la durante as consultas para a redação geral desta tese. Ela está em ARAÚJO (2022, p. 40), expressando o mesmo sentido.

<sup>157</sup> In Brazil and elsewhere, it is often assumed that all black musicians are poor and that their poverty is both a source and a sign of musical authenticity. Many of Rio’s Afro-Brazilian musical pioneers were, indeed, destitute. Others were not.

<sup>158</sup> Sobre esse aspecto, ver ALMEIDA (2019). Sobre o horizonte de imaginação das soluções antirracistas como um dos legados negligenciados da Guerra Fria, ver CHAVES (2011).



simpatizantes, quase todos envolvidos em atividades na imprensa. Esses *escribas de origem modesta*, em especial os da primeira geração, inventaram as *feições anedóticas* com que trabalharam a *história pessoal e coletiva* das sumidades lendárias no quadro de honra de artistas do povo. O colunista *negro* especialista em folia Vagalume, o teatrólogo e letrista *mulato* Mauro de Almeida, o jornalista e compositor Orestes Barbosa, o carteiro e músico dileitante Animal, autor da obra inaugural sobre o choro, defensores acerbos da “pureza” do samba, convictos das raízes cariocas do gênero, divergiam apenas na dosagem dos critérios de “autenticidade”. (destaques nossos)

Retomando, aqui estamos considerando esse aspecto, o real, que traz à baila uma cosmovisão de seus autores, que aparece condensado e nitidamente, como vimos, nos três sambistas compositores, Candeia, Cartola e Noca. Seus depoimentos revelam experiências de vida forjadas em realidades específicas, simbólica e materialmente, que nesse momento aparecem entrecortadas – mesmo que em forma de recordação instada pela pergunta de um(a) pesquisador(a) – por acontecimentos que modificaram suas práticas e transformaram a realidade de muitos de sua comunidade. As especificidades do saber-fazer e da visão particular do sambista são trazidas ao debate para, logo em seguida, serem intencional ou mesmo dolosamente eclipsadas pela imparcialidade de “intelectuais legítimos”. Se a noção de “autenticidade” é contestável na maioria de seus usos em relação aos repertórios musicais gravados, e obviamente o é, o uso corriqueiro da palavra dá indícios de um desejo expressivo intrínseco que é resultado da criação acústica de seu(s) produtor(es). Por exemplo, como proposto por Ivan de Bruyn Ferraz (2013, p. 239-40)

Tomemos, por exemplo, o conceito de “autenticidade”. Nada mais ultrapassado, em princípio, posto que diversos estudos demonstram que ideias a respeito de uma suposta pureza das origens ou mesmo dos meios não passam em geral de quimera, a realidade apresentando-se muito mais mestiça ou hibridizada do que gostariam os puristas. Mas se as pessoas, entretanto, continuam a utilizá-lo a despeito dos acadêmicos, não seria mais prudente encontrar um novo lugar para ele, em vez de abandoná-lo? Nesse sentido, parece-nos interessantíssima a observação de José R. S. Gonçalves<sup>159</sup> (2008, p. 313) que, apresentando textos que justamente procuravam – de modo geral – desconstruir a ideia de “autenticidade”, notava que “a exemplo de outras categorias das quais gostaríamos de nos ver livres, a preocupação com alguma forma de autenticidade parece ser uma constante da condição humana”. Poderíamos então, por exemplo, considerar que, se o combalido termo “autenticidade” pode ainda ser útil para se pensar a fruição da música popular, poderia ser trazido de seu sentido de lastrear a “pureza” de origem geográfica, social, não comercial ou qualquer que seja para outro mais ligado ao sentido jurídico: “autêntico” por possuir aprovação, vindo a legitimidade menos do material em si que do acordo

<sup>159</sup> GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os ângulos diversos da autenticidade. In: DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 313-315. (apud FERRAZ, 2013).

entre as partes, por entre os meios (passando portanto das relações entre as notas para as relações entre as pessoas); espécie de “segunda autenticidade” que, note-se, pode continuar a abranger a primeira como uma possibilidade, posto que, afinal, muitos ainda a consideram importante.

A palavra autêntico, no dizer dessas pessoas – e parece não haver sentido em evocá-la de modo diferente -, está referenciada ao fazer dos próprios falantes e, portanto, tem o sentido próprio da palavra, um atestado de origem comprovada; tanto quanto o ambiente acadêmico e o trabalho ali realizado atestam a posição do intelectual.

À parte questões sobre a autenticidade reivindicada por esses integrantes de escolas de samba, nota-se o processo distintivo demarcado por intelectuais que parece ter origem em um desejo de completude inequívoca sobre o samba, “brasileiro”, sustentado por uma epistemologia que também possui sua história. O samba passa a ser constantemente alçado para se pensar as relações sociais, afetivas e políticas no Brasil, mas as conclusões parecem por vezes, ou quase sempre, incidir sobre o próprio samba: a distinção pelo lado dos sambistas torna-se “errada”, tornando evidente a construção de uma relação hierárquica do saber tanto quanto da abordagem por parte dos intelectuais. Esse aporte que visa a “completude” sobre o assunto parece-nos um dos principais problemas da busca por verdades históricas, cuja legitimidade é suportada por marcos históricos, ou por uma “história oficial” suficientemente compromissada com a transformação do samba carioca em música nacional (que nem sempre atenta para questões ideológicas embutidas nesse processo), mas que prejudicam em muito a compreensão de outros efeitos, previstos ou colaterais; são pontos de vista defendidos mas dependentes desse processo de congelamento inequívoco na totemização do aspecto fundante, “as origens” (nacional e mestiça) do samba. Se por um lado o “nascimento” do samba enquanto gênero popular é um fato histórico, a maneira pela qual ele se insere em diferentes camadas sociais, pela prática e/ou consumo, além das variações e mudanças estéticas em seu aspecto sonoro, por outro, fazem parte de processos históricos que nos permitem percebê-lo dinâmico e múltiplo.

Retomando a questão, como visto nos depoimentos de Noca e Cartola, fica patente na percepção de ambos que, depois de montado o espetáculo do samba, já não se necessita mais do sambista. Desconsiderar a descaracterização no dizer dessas personagens significa calar o sambista, ao mesmo tempo traçando uma noção hierárquica entre as opiniões, e reduzindo o alcance do debate ocasionado nesse momento histórico.

## Capítulo 2: Porque gravá-lo? Ou: identidade sonora do pagode

Neste capítulo vamos discutir algumas informações sobre o pagode enquanto evento do samba procurando destacar aspectos constitutivos de sua prática que julgamos corroborar tanto a intenção das gravações como reforçam aspectos coletivos e grupais dessa formação.

### 2.1 O pagode, circulação e manutenção da informação

*Para continuar criando, tem que se comprometer com a mudança (Miles Davis)*

*Repetir, repetir — até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo (Manoel de Barros)*

Nos discos em questão, ouvimos a palavra pagode, seja nos sambas ou nas conversas gravadas, por cinco vezes, no *Vol 1*, e quinze vezes no *Vol 2*, sempre fazendo referência àquilo que estão fazendo, seja em referência à reunião ou àquilo que vão cantar. O sentido dela parece suficientemente polissêmico, ao menos a partir do movimento que teve início nos anos 1980 com o lançamento comercial de vários Lps dos chamados “grupos de pagode”. Tentaremos, então, verificar seus sentidos explorando algumas das pesquisas e autores que julgamos abordarem suficientemente alguns aspectos deste evento que nos interessam.

Segundo Nei Lopes e Luiz A. Simas (2015, p. 207) o termo pagode está “presente na língua portuguesa, desde o século XVI”, cujo significado designa “originariamente um templo pagão entre povos da Ásia. Como templos que são, os pagodes ali são pontos de encontro de reunião festiva” (ULLOA, Alejandro. 1998, p. 44). Com as navegações portuguesas, ganhou sentido de “festa ruidosa”, acredita Lopes (2020, p. 29), “certamente a partir da percepção dos navegadores sobre aqueles ambientes de socialização, repletos de gente, rezas, trocas, música etc.”. Ulloa (ibid, p. 44-5) acrescenta alguns significados presentes no *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*, onde pagode significa

‘Divertimento, bambochata, pândega...’ Bambochata é ‘orgia, extravagância, patuscada...’; pândega... é ‘vadiagem alegre e ruidosa...’ e é também ‘comezaina’, que significa ‘refeição abundante...’; pagode também é ‘patuscada’, ‘Ajuntamento de festivo de pessoas reunidas para comer e beber’”.

Desde a década de 1940, no universo do samba carioca, o termo ganhou inicialmente “a acepção de ‘reunião de sambistas’”, e estendeu-se “às composições nelas cantadas e, mais tarde, um estilo de composição e interpretação de samba” (LOPES, 2020, p. 29).

Nesse sentido, a associação do pagode com o samba poderia guardar relações com o próprio surgimento do segundo. Kazadi wa Mukuna (2006, p. 85) afirma que

Levando-se em conta os movimentos migratórios cronológicos motivados por descobertas econômicas desde o século XVI (...) descobertas que levaram à concentração de escravos emancipados (principalmente de origem Bantu, considerando as palpáveis evidências ainda persistentes no reino cultural, do Vale do Paraíba), somos levados a sustentar parcialmente com Tinhorão<sup>160</sup>, embora ele não especifique a data, que o samba não foi introduzido no Rio de Janeiro de nenhum outro lugar, mas, na verdade, é uma expressão criada na zona da Saúde, onde, por volta de 1870, surgiram os primeiros ranchos carnavalescos. Segundo Tinhorão, portanto, o nascimento do samba deve ser colocado dentro do período de 60 anos que coincide com a decadência da cultura do fumo e do algodão na Bahia e com a do café no Vale do Paraíba, de 1870 a 1930.

Ulloa (1998, p. 44) acredita que “o samba carioca, como gênero musical, nasceu e se desenvolveu nos pagodes dos subúrbios do Rio, na passagem do século XIX para o XX”. Portanto, o samba como elemento constitutivo do pagode mostra a importância do segundo, entendido como forma de sociabilidade na qual o tempo é elaborado em processo de trabalho criativo, ainda que histórica e intencionalmente confundido com “lazer”, em sua acepção pós-industrial capitalista, tanto quanto “vadiagem”. Voltando ao autor (ibid)

Justamente por isso o pagode é tão importante, por isso se conservou como prática social, porque foi um espaço criativo, um lugar de produção cultural-musical e um lugar de identidade. Diria que o pagode sobreviveu ao longo desses 100 anos (transformando-se com o tempo e com a cidade) porque se repetiu como ritual profano que originou o samba.

Desse modo, o pagode é um espaço de elaboração, no qual a música, entendida enquanto “expressão simbólica, que nasce em um processo de criação coletiva (...) intercala e

---

<sup>160</sup> TINHORÃO, J. R. **Música Popular**: um tema em debate, Rio de Janeiro: Saga. 1966. Nesse caso, Mukuna se refere às colocações de antigos sambistas e outros autores sobre o difusionismo relacionado ao “fato do samba estar frequentemente associado com os ditos baianos, que frequentavam a Praça Onze no Rio de Janeiro”. Segundo o autor, isso não significa que “eles migraram com a forma de sua última região natal”. Martinho da Vila concorda com os autores nesses termos, e até acha a discussão “meio boba”. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1mWcwtJaNM&list=RDfNrLrKdUc74&index=3>. Acesso em 19/05/2021. Seguimos essa mesma perspectiva, que também se aplicaria a outra construção ainda mais conservadora, de que “o samba (...) nasceu africano e rural” (LOPES, 2005, p. 17). Mukuna (ibid, p. 80) ainda sustenta que a associação feita entre as palavras “samba” e “*Semba*”, de origem Bantu (Angola), ainda é hipotética, uma vez que, segundo exploradores e mercadores que visitaram a área Congo-Angola no século XIX, “a palavra *semba* só é usada nesta área para designar a mesma dança para qual o termo é empregado aqui no Brasil”.

remete simultaneamente a outras artes, em princípio a dança, o baile e a poesia” (ULLOA, *ibid.*, p. 40). Assim, se poderia afirmar, conforme Geertz<sup>161</sup> (apud ULLOA, *ibid.*, p. 37) que o pagode é um fato social cuja dimensão simbólica se abstrai dele como totalidade empírica.

Se parte dos aspectos constitutivos do gênero samba guardam relação com encontros sociais, tanto quanto com processos de modernização e industrialização no país que possibilitaram a gravação e a divulgação do gênero, a manutenção e desenvolvimento de aspectos acústicos e cinéticos entendidos como informações imanentemente ligadas à sua prática estiveram fortemente ligados às comunidades negras, desde as casas das chamadas tias baianas como os morros, subúrbios e lugares mais afastados do centro do Rio de Janeiro, locais para onde populações de baixa renda e em sua maioria negras forçosamente se mudaram principalmente após a reforma urbana de 1908, conhecida por reforma Pereira Passos<sup>162</sup>.

essa situação de marginalidade foi uma das condições que propiciou a criação rítmica e dancística desses grupos. Através delas, expressava-se uma relação distinta com o corpo e com o tempo; e toda essa atividade, que incluía os rituais religiosos e a capoeira, se dinamizava nos bairros e nas ruas adjacentes ao porto, onde chegavam e se instalavam os migrantes baianos e os escravos. Apesar das difíceis e adversas condições materiais de existência, negros e mulatos nesse contexto lograram desenvolver, criar e produzir uma cultura popular que se tornou viável e bailável, por meio do ritmo e da dança, do que Ennio Squeff chamou de “o gesto negro”. ULLOA (1998, p. 117)

A proximidade da prática religiosa de matriz africana e o samba é um ponto consensual entre a grande maioria dos sambistas como também das pesquisas, tanto quanto o é a relação metonímica guardada entre o pagode e o samba, a qual ocorre a partir dos anos 1980, como afirma Nei Lopes (2005, p. 9), com “o continente batizando o conteúdo”. O sucesso comercial do pagode durante essa década talvez faça perder de vista, como bem notado por Araújo (2022, p. 66), que dentre as atividades que aconteciam nas casas das tias baianas “havia eventos sociais denominados pagode”. E o que seria o pagode?

Como lembrado mais tarde por participantes, um pagode consistia tipicamente em um ritual de candomblé dentro da casa, como abertura, seguido de uma parte mais informal, incluindo a *performance* de samba, jongo e outras formas de dança e canto acompanhadas por instrumentos em espaço aberto (“no fundo do quintal”). Embora esta última parte possa ser caracterizada como “mais informal”, ou talvez menos prescritiva que a sessão ritual (candomblé), suas conotações religiosas ou metafísicas não

<sup>161</sup> GEERTZ, Clifford. **La interpretación de las Culturas**. Barcelona, Editorial Gedisa, 1979, p. 90. (Bibliografia citada em ULLOA, *ibid.*, p. 53)

<sup>162</sup> Ver, por exemplo, MOURA (1983), ARAÚJO, 2021, p. 69., e principalmente LOPES (2005, p. 29-64).

deveriam ser subestimadas. O jongo, por exemplo, é prática relacionada ao culto aos ancestrais e envolve canto responsorial, dança, práticas percussivas e oferendas de alimento e bebida. De acordo com um praticante respeitado e recentemente falecido, no jongo, os dançarinos deveriam sempre ter os dois pés descalços sobre o chão, fortalecendo os vínculos entre os vivos e os mortos<sup>163</sup>.

Um aspecto importante na origem dos pagodes é o fato de não estar vinculado necessariamente a qualquer tipo de festividade que obedeça a um calendário religioso ou “nacional”. “O pagode não tem data fixa, nem data marcada de antemão pelo calendário ou a tradição” (ULLOA, 1998, p. 51). Como explica Monarco<sup>164</sup>, “Não precisa de um motivo especial para fazer um pagode; pode ter motivo ou não”. Roberto Moura, autor do livro *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* reforça que<sup>165</sup>

o pagode (...) é intrinsecamente informal (...) assumindo uma extrema flexibilidade a partir de elementos tradicionais da sociabilidade e da música sem ter uma forma canônica, pois, ao contrário da festa oficial, ele não precisa se solenizar para subsistir (...) Enquanto as festas cíclicas comemoram um acontecimento externo a elas, e que a elas vai se impor em sua própria textualidade, o pagode celebra apenas o samba, compreendido como expressão visceral da identidade do grupo, pois é o próprio samba que convoca o pagode

Antes de abordarmos os aspectos propriamente musicológicos do evento, é necessário destacar essa proximidade do pagode com as religiões de matriz africana, como já mencionado. Abordamos parcial e inicialmente esse assunto em trabalho preliminar a este (FERRAZ, 2018, principalmente p. 59-62; 66-71), baseado nos depoimentos de Candeia e Isnard (1978)<sup>166</sup>, que ressaltam a importância de diversos jogos e eventos relacionados à macumba e candomblé, mas principalmente ao jongo e o caxambu<sup>167</sup>, dos quais afirmam

<sup>163</sup> Candeia & Isnard (1978, p. 7-8) relatam o depoimento de Ernani Alvarenga, baluarte da Portela, para o Museu Histórico da escola. Alvarenga teria comparecido a uma reunião de jongueiros em Oswaldo Cruz e, ao “começar a se engraçar com as moças presentes ao jongo, imediatamente os negros feiticeiros lançaram seus pontos e cantos dirigidos aos abusos de Alvarenga que amedrontado começou a sentir fortes dores de cabeça, saindo dali direto para sua casa, o fato dificultou-lhe o sono”. Os autores destacam que “o jongo é antecessor do partido alto”, questão sobre a qual já comentamos (FERRAZ, 2018, p. 61). Muito embora o jongo possa ter antecedido o partido-alto, são expressões estruturalmente bem diferentes, musicalmente e coreograficamente; portanto, ressalta-se que anteceder, aqui, não se relaciona com a origem. Roberto Ribeiro, em entrevista a Moisés da Rocha para o programa *O Samba Pede Passagem*, da Rádio USP, informa que parou de gravar jongs depois de conversar com (e de certo modo ter sido advertido por) Aniceto do Império.

<sup>164</sup> Apud ULLOA, *ibid*, p. 52. Monarco é o apelido de Hildemar Diniz (1933-2021), afamado compositor portelense.

<sup>165</sup> Apud ULLOA, *ibid*, p. 17.

<sup>166</sup> Ver, nesse sentido, principalmente p. 6-13.

<sup>167</sup> Como já mencionado, trata-se da mesma expressão.

terem se originado as reuniões que deram origem à Portela<sup>168</sup>. A relação contígua entre o pagode e o candomblé e a macumba<sup>169</sup> foi relatada da seguinte maneira pelo sambista Carlos Cachaca (apud ULLOA, p. 100-1)

o pagode é coisa antiga; o samba, nosso samba do morro, de origem humilde, se conservou apesar de tudo. Sempre houve samba aqui no morro (...) Naquele tempo a gente falava de folia no fundo de quintal, mas a modalidade da música era a mesma (...) A macumba era macumba, o samba era samba, o batuque era batuque, mas eram todos a mesma coisa. A gente saía da macumba para a folia e vice-versa, não havia prioridade [...] quando acontecia macumba, virava samba; embora o cântico fosse semelhante, na macumba havia a manifestação de orixás. Já o samba não; o samba era só cantar e tocar [...] tanto que o samba mesmo vem da macumba, do candomblé... o pagode em seus primórdios era mesmo no terreiro.

Do mesmo modo, o grupo Fundo de Quintal, considerado como ponta-de-lança do samba “pagodeado” nos anos 1970, tem suas origens no bloco carnavalesco Cacique de Ramos. Muito embora o grupo tenha surgido na indústria de discos no ano de 1980, já havia proporcionado ainda em fins dos anos 1970 alguns sucessos principalmente na voz de Beth Carvalho, publicamente reconhecida como “madrinha” do Fundo de Quintal. Neoci de Bonsucesso, filho de João da Baiana, membro do Cacique de Ramos e do grupo Fundo de Quintal, destaca o inchaço do bloco, que chegou tanto a superar em número de pessoas as escolas e samba, servindo como alternativa para um público folião e desejoso por samba (PEREIRA, 2003, p. 62-3).

Já o Cacique de Ramos tem suas origens apontadas para o final dos anos 1950<sup>170</sup>. O bloco foi formado por famílias da vizinhança, moradores de Olaria, Ramos ou Bonsucesso, no subúrbio da zona da Leopoldina. Seus fundadores, informa-nos Carlos Alberto Messeder Pereira (2003, p. 39), “tinham nomes de índio [Ubiraci, Ubirany, Ubirajara, Aimoré, Iara, Jurema, Maíra, Jussara, Indaiara, Ubiratã etc.], os quais haviam sido dados por motivos religiosos”. Os irmãos Bira e Ubirany, expoentes do bloco e do grupo, são filhos de pais “extremamente representativos do mundo do samba e do mundo das religiões afro-brasileiras (umbanda/candomblé)”. O pai, sambista nascido no Estácio, “amigo próximo de todos os

<sup>168</sup> Ulloa (ibid, p. 45) destaca a conexão entre a oferenda aos deuses e celebração da abundância experimentadas, em seu caso, no jongo e no candomblé, como precedentes em relação ao nascimento do samba.

<sup>169</sup> No Rio de Janeiro, muitas vezes candomblé e macumba referem-se ao mesmo tipo de expressão religiosa, negra. No Rio "macumba" é nomenclatura genérica para as religiões de matriz afro.

<sup>170</sup> Ver PEREIRA, 2003.

grandes nomes que contribuíram para criar e desenvolver o samba; enquanto a mãe (...) é uma importante e prestigiada mãe-de-santo”. (PEREIRA, *ibid*, p. 39-40). “Tudo isso deu origem... inclusive à fundação do bloco. Ela (mãe) tem um terreiro em Nova Iguaçu... Nossa mãe foi das primeiras filhas-de-santo de Mãe Menininha do Gantois... aos 16 anos de idade”, relata Bira<sup>171</sup>. Bira diz que era levado pelo pai em locais onde pôde conhecer Pixinguinha, Benedito Lacerda, Bide, João da Baiana (pai de Neoci, também integrante do bloco e do grupo Fundo de Quintal) dentre tantos nomes. Nesse ponto, afirma Pereira (*ibid*, p. 42)

é desse encontro das tradições musicais do samba com as tradições religiosas afro-brasileiras que surge o Cacique de Ramos (...) estas são as matrizes que constituem o capital cultural também de outras famílias e jovens que se aglutinaram em torno do bloco. É como se na história da formação do Cacique se repetisse a mesma da formação do samba no que se refere ao encontro de música e ideias religiosas

A relação contígua dessas manifestações possui alguns tantos desdobramentos, mas a questão que nos interessa primordialmente nesse caso diz respeito às influências estruturais, propriamente rítmicas, das quais muito provavelmente o aspecto sonoro do samba sofreu influência, e em proporções maiores se não em sentido único.

A questão sobre a qual vamos nos ater, e principalmente na segunda parte deste trabalho, é sobre o ritmo (pensado em sua redução estritamente relacionada à divisão de tempo), sobretudo alguns padrões rítmicos relacionados com a estrutura temporal dos *timeline pattern*/linha-rítmica no ciclo formal de dezesseis pulsos. Embora tal foco possa ser considerado reducionista, para uma melhor análise e compreensão do fenômeno em estudo, acreditamos que neste caso seria suficiente para os objetivos desta investigação.

Muito embora as discussões sobre samba “ou” pagode tenham ganhado pauta justamente pelo surgimento do segundo na indústria de discos, em meados dos anos 1980, o pagode é por vezes referido como algo que imprimiu inovações rítmicas em relação àquilo que se conhecia como samba (PEREIRA, *ibid*, p. 97-101; ULLOA, *ibid*, p. 87)<sup>172</sup>. Ao mesmo

---

<sup>171</sup> PEREIRA, *ibid*, p. 40.

<sup>172</sup> Em PEREIRA, as afirmações vêm de intérpretes, jornalistas, músicos, produtores e aficionados, enquanto em ULLOA, aparentemente, foi uma dedução do autor. Notadamente em PEREIRA (2003, p. 91-112), os personagens são instados a responder sobre “diferenças” entre samba e pagode, sendo que as respostas parecem condicionadas pelas posições-de-sujeito assumidas pelos mesmos, até porque essa pesquisa (e muitas entrevistas nela contidas) foi encampada muito próxima do momento em que o pagode se tornou um grande negócio em vendas (segunda metade dos anos 1980), algo que parece ter bastante relevância em alguns depoimentos, tanto pela “diferenciação” e elevação do material, quanto pela apreensão em relação ao seu formato comercial por parte de alguns sambistas mais antigos.



tempo as referidas análises e discussões guardam muita proximidade com o advento desse fato, acabando por exacerbar alguns pontos de vista, principalmente uma preocupação com um “apagamento” do samba (já consagrado em cultivado em sua própria “tradição” de música genuinamente popular brasileira) devido ao forte apelo estético e comercial ao qual o pagode, enquanto produto, foi submetido<sup>173</sup>. *Grosso modo*, o sucesso de grupos como o Fundo de Quintal e Exporta Samba, advindos de blocos que realizavam pagodes e partido-alto serviram como modelo para o lançamento de outros grupos de forte apelo comercial, compostos na maioria das vezes por pessoas “jovens”, com muitos componentes, quase sempre composto por homens e na maioria negros, no geral tendo um solista e os demais fazendo coro e figuração, com sambas românticos, os “pagodeiros”. O termo “pagodeiro”, assim, passa a ser divulgado e explorado pela imprensa, tanto quanto pode ter ajudado a disseminar um preconceito desassociando “pagodeiros” de “sambistas”, tanto quanto exacerbando suas diferenças estéticas. Não restam dúvidas de que há diferenças perceptíveis<sup>174</sup>, mas note-se a abordagem de matéria intitulada “Pagode. Para quem quiser dançar e cantar”, assinada por Wladimir Soares, publicada em 06/11/1986<sup>175</sup>.

Já que a música brasileira entrou em recesso com sua estagnação e beco sem saída, nada mais justo que a *música suburbana* ocupe seu lugar. Enquanto os consumidores *mais sofisticados*, que *precisam de uma carga de informação musical mais elaborada*, se voltam para o consumo de música estrangeira de qualidade, *o consumidor menos exigente*, que não dispensa o ritmo contagiante da MPB, tem que ser atendido de outra forma. Só assim se explica a tendência atual de consumo do pagode, a *música negra do subúrbio* carioca que entrou na moda. É, novamente, o *boom* do sambão, agora mais chegado ao partido alto, com sua denominação genérica de pagode, nome, que, na verdade, identifica as festas de samba suburbanas (destaques nossos).

Nesse sentido, na grande maioria das vezes as preocupações relatadas deixam clara a posição do interlocutor no interior da discussão. Beth Carvalho, cantora já bastante famosa antes de enveredar pelo formato do pagode, por exemplo, é uma defensora (PEREIRA, 2003, p. 112); os produtores Adelzon Alvez e Milton Manhães tecem algumas considerações

<sup>173</sup> Ver, por exemplo, LOPES (2005, 2020), PEREIRA (2003), ULLOA (1998). Há também o caso do tratamento direto do pagode enquanto música “romântica”, em Felipe Trotta (2011).

<sup>174</sup> Ver, por exemplo, PEREIRA, 2003, p. 165-6, na nota de rodapé 221. Ulloa (1997, p. 87) colhe um depoimento no qual o entrevistado, presente em uma roda por ele mesmo mais identificada com “samba”, recusa a alcunha de pagodeiro.

<sup>175</sup> Apud PEREIRA, 2003, p. 106. O autor diz não dispor de informação sobre o veículo no qual a matéria foi publicada.

estilísticas e temáticas que não afastam o samba já divulgado e o pagode (ibid, p. 100); já o pesquisador e compositor Nei Lopes (ibid, p. 111; também em LOPES, 2005), o músico e compositor Nilton (Mestre) Marçal (ibid, p. 101-2) e o compositor e “lenda” do samba e do partido-alto Aniceto do Império (ibid, p. 101) relatam preocupações com a novidade. Outros parecem tão pouco preocupados quanto bem acostumados à realidade do pagode, como Martinho da Vila<sup>176</sup>, Zeca Pagodinho (ibid, p. 99), Jovelina Pérola Negra (ibid, p. 112), Bezerra da Silva (ibid, p. 102), além de Noca da Portela<sup>177</sup> (ARAÚJO, 2021, p. 163) e Nelson Sargento (ibid, p. 174).

A preocupação como notada por alguns parece apontar justamente para uma “nova descaracterização”, talvez como se o pagode – já adotado como fórmula de sucesso comercial – pudesse sofrer os mesmos processos que supostamente teriam acontecido ao “velho” samba: uma massificação da produção que acabaria por influenciar indesejavelmente o próprio ambiente no qual ele se realiza. De certo modo, o aspecto rítmico, que dá tanto ao samba quanto ao pagode sua característica mais básica, olhada já com o distanciamento dos primeiros vinte anos do século XXI, não parece ter sofrido qualquer alteração. O que parece evidente nas pesquisas citadas, principalmente pelos depoimentos contidos em PEREIRA (2003), é a substituição de alguns instrumentos por outros, quase sempre justificada pela necessidade de diminuir a intensidade sonora, trazendo o ambiente para algo “mais intimista”, ou, no caso do banjo, que “substitui” o cavaquinho, por soar mais forte (mais “alto”, como se diz informalmente) e portanto trazendo maior referência harmônica, além de cumprir um papel rítmico destacado<sup>178</sup>. Por outro lado, tanto a substituição como o acréscimo de instrumentos não parece ter relação com qualquer outro gênero ou prática, sendo algo que se desenvolveu no próprio samba, nos pagodes.

O termo “inovação”, em nosso ver, parece um pouco controverso, pois sobre o arcabouço rítmico do samba, especificamente de formações acústicas menores foi bem pouco

---

<sup>176</sup> Ver a carta escrita por Martinho em seu Lp *Batuqueiro* (RCA, 1986). Sua transcrição está em PEREIRA (2003, p. 103-5).

<sup>177</sup> Noca faz importante observação sobre a “nova turma do pagode”, essa dos anos 1980, sobre o fato de não estarem eventualmente preparados para o sucesso, evidenciando questões e relacionamentos de cunho profissional.

<sup>178</sup> Fala-se, por exemplo, do “banimento” (à época) do agogô, do reco-reco, do surdo (trocado pelo tantã). Marçal diz que nunca viu “samba sem surdo, sem tamborim, sem cuíca (...) você vê aquela quantidade de tantã, porque agora está uma febre de tantã” (PEREIRA, p. 101-2). Um instrumento criado e muito utilizado desde então é o repique de mão, cuja invenção é creditada ao Bira, do grupo Fundo de Quintal.

ou nada analisado. Da mesma forma, o sentido da palavra pressupõe em alguma medida que o pagode, ou o samba que é feito num pagode (entendido como reunião de sambistas) é posterior àquilo que se convencionou a chamar de samba (entendido enquanto gênero), principalmente depois dos anos 1930 e 40, muito embora parte do desinteresse musicológico em relação ao samba guarde relações com processos históricos, tanto pela busca de uma identidade nacional no segundo quartel do século XX<sup>179</sup> quanto pela falta de aporte teórico que possibilitem uma investigação do samba em seus próprios termos<sup>180</sup>.

Alguns aspectos levantados por Ulloa (1998, p. 102) como, por exemplo, “a relação contígua entre o pagode, o jongo e a macumba”, “o fundo religioso que os une” como também “a realização do pagode em um lugar ‘autêntico’, que se assume simultaneamente como foco de resistência cultural, num bairro popular como Madureira”, o levaram a considerar “dois tipos gerais” de pagode em suas observações de campo, “um real” e outro “ideal” (ibid, p. 47), sendo que o último seria uma “reconstituição hipotética e teórica, sustentada por testemunhos orais de velhos protagonistas”: “como festa popular, originariamente negra”.

O pagode surgiu no contexto do conflito social, na transição entre a escravatura e a rejeição do negro na nova república, e desempenhou um papel de afirmação de negro de uma forma muito mais clara, ao ser um fator de coesão da comunidade popular e um elemento crucial de sua vida (ULLOA, ibid, p. 105)

Esse aspecto comunitário no qual se desenvolve o pagode, como recomposto por Ulloa, está no contexto das “relações pré-capitalistas em que podemos situar a comunidade negra<sup>181</sup> protagonista do pagode” da segunda metade do século XIX, onde “a casa era ao mesmo tempo, para muitas famílias negras, o lugar para viver e labutar” e, por isso, “o modo de produção musical não é só coletivo, como também é lento”. (ibid, p. 138).

Tanto na produção como no consumo o grupo impõe seu ritmo temporal, que está regido pelo seu próprio desejo, pela circulação espontânea em festas e

<sup>179</sup> Aqui estamos nos remetendo ao processo de “consagração” do samba enquanto música nacional, e cujas vicissitudes relacionadas a algumas abordagens históricas insistem em negar aspectos dinâmicos que incidem sobre manifestações populares, sejam de natureza política, social ou outra.

<sup>180</sup> Essa questão foi posta de modo bastante interessante por Samuel Araújo ([1992], 2022, p. 181-4). De modo geral, as disciplinas e os instrumentos que possibilitariam uma aproximação do objeto samba são revestidos por um “caldo ideológico” herdado do processo colonial. Desse modo, tanto o samba como diversas outras formações acústicas distintas em origem e desenvolvimento, tempo e espaço diferentes acabam sendo submetidos às regras e teorias da música europeia (e toda a carga valorativa a ela associada). Falaremos mais sobre o assunto no capítulo 3.

<sup>181</sup> Araújo (2022, p. 66) informa que, pelo início do século XX, “o público participante dos pagodes era constituído amplamente por setores heterogêneos da população negra”.

reuniões, e não pela lógica do mercado nem da produção industrializada. Em outras palavras, o público do samba não é o mesmo público que cria o samba. No meio natural dos primeiros pagodes em que nasceu o gênero, prevaleceu o valor de uso do produto musical sobre o valor de troca. (ULLOA, 1998, p. 138)

O fato do pagode, enquanto acontecimento, não estar submetido a regras mais amplas ou rígidas, como calendários oficiais, religiosos etc., e também pelo fato de se desenvolver em uma forma particular de utilização do “tempo”<sup>182</sup> - enquanto trabalho voltado aos próprios interesses e propósitos do grupo que toma parte nele - nos permite tecer algumas considerações. Primeiramente, sobre a recorrência de seu acontecimento, algo que traz alguma previsibilidade e estabilidade em sua forma acústica (sua sonoridade), mas que também aceita mudanças em sua prática, sejam elas conscientes ou não. Essa estabilidade pressupõe a circulação de informações recorrentes: o caráter coletivo e grupal envolvendo os mesmos indivíduos, as canções criadas para essas circunstâncias e lembradas nos pagodes, o modo/estilo das composições - e aqui estamos aludindo aos padrões rítmicos que, estando mais, ou menos, evidentes, são captadas pelos participantes - que moldam sua forma e permitem a sua reprodução. Ao mesmo tempo, o espaço compartilhado do pagode (e especificamente no caso do *Partido em 5*) é onde muitos de seus participantes mostram suas composições, que ao serem aceitas, tornam-se emblemáticas de toda a comunidade envolvida, particularmente nesse caso, com sua escola de samba. O chamado samba-de-quadra, antigamente denominado samba-de-terreiro, é o exemplo mais típico exemplo.

O sucesso de um samba de quadra, assim como sua permanência na memória coletiva dos sambistas, depende em grande medida de sua capacidade de “conquistar” imediatamente a simpatia do maior número possível de participantes. Assim, muitos desses sambas não são cantados pela primeira vez em eventos nas quadras, mas numa série de eventos privados de menor escala, preferencialmente na residência (ou em locais próximos a ela) de membros da comunidade de base da escola. Nesse caso, um samba de quadra é progressivamente aprendido e se populariza até que, após um número considerável de membros da escola com ele se familiarizar, é finalmente cantado na quadra (como veremos, isso frequentemente acontece também com um novo samba-enredo). (ARAÚJO, 2021, p. 139-140)

Como relatado por Monarco<sup>183</sup>

<sup>182</sup> Essa questão é amplamente tratada por Samuel Araújo ([1992], 2022), que, a partir principalmente de H. Bergson e J. Fabian, aponta para o uso indistinto da categoria tempo como espaço homogêneo e quantitativo, que acaba por nos levar à “legitimação e reprodução de uma hierarquia entre formações sociais dentro de um campo dado de forças em conflito” (2022, P. 40). Trataremos mais sobre o assunto no capítulo 3.

<sup>183</sup> Documentário *Especial Enredos* (TV Cultura), 1990. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IPemK36hcl4>>. Acesso em 14/07/2018. Reparar que, ao cantarem *Muito*

no momento em que as escolas passam a se comercializar, o samba de terreiro... coitado, é banido, né!? [...] Mas a minha vingança é que nós continuamos a produzir o mesmo samba de terreiro que a gente cantava dentro das escolas de samba a gente canta no quintal do Argemiro, no quintal da Doca... e vem você, ouve um samba, grava... o Zeca Pagodinho vem e grava e o samba vai pro disco e... acontece! Então tá tudo bem, ele agoniza ma' não morre! Só que a diretoria é... é burrice, né? Não deixar que o samba de terreiro volte para as escolas. Se eu fosse presidente de uma escola eu faria um concurso de samba-de-terreiro e obrigava a cantar os três sambas vencedores. E pronto, aí ele voltava. Porque o samba é uma coisa vinda de dentro do coração, *ele é mais verdadeiro que o samba enredo*, o samba enredo é um samba pré-fabricado... e o samba-de-terreiro o cara briga com a namorada, faz um samba, vem outra pro lugar daquela e ele faz o samba enaltecendo a chegada daquele novo amor..., é uma coisa bonita. (grifo nosso)

Nesse ponto, como observado por Ulloa (1998, p. 41), muitas publicações, “privilegiando uma linguagem sobre as demais, isolam seus produtos musicais de seu contexto de produção e circulação e ignoram os processos de recepção nos quais a música ganha sentido para aqueles que a recriam e a consomem”. O pagode, então, ganha maior relevância e precisa ser melhor caracterizado para que se possa avaliar o processo de produção desses sambas.

“No pagode, a música é ao vivo e direta, quer dizer, não está mediatizada pelo disco, o toca-discos ou o vídeo”. Essa descrição de Ulloa (1998, p. 44) sobre o pagode corrobora a grande maioria das outras sobre o assunto, seja no senso comum ou em trabalhos acadêmicos, principalmente em relação ao evento, “ao vivo”. Possivelmente isso faz da primeira escuta do Lp *Partido em 5 Vol 1* uma tarefa que mereça mais tempo para apreciação. Como disse Casquinha<sup>184</sup>

Rapaziada, era assim que, nos domingos de manhã, lá na Portelinha, a gente fazia aqueles pagodes: uma garrafinha de cana, uma garrafa de cana, não! Algumas garrafas de cana, um cabrito frito e a gente tomando cana e cantando esses pagodes da antiga. Que saudade, minha gente... Que saudade!...

---

*Embora Abandonado*, samba de terreiro composto por Mijinha e Chico Santana, Monarco, Argemiro, Paulinho da Viola e o mestre Casquinha improvisam em todas as segundas partes. Aliás, vimos mais duas interpretações desse samba, e em todas elas acontecem improvisos de segunda. Outra versão está no documentário *Partido-Alto*, de Leon Hirzman (disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=zxpn\\_9JVfz0](https://www.youtube.com/watch?v=zxpn_9JVfz0)>); outra, no programa Ensaio, da TV Cultura, em 1975 (disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=7T1S4UWIBGw&t=1s>>), na qual é possível que a segunda cantada por um dos compositores, Chico Santana, seja um improviso. Mesmo na gravação de Cristina Buarque, no Lp *Arreben* (Continental, 1979), a impressão é de que as segundas foram improvisadas por Casquinha e Alvaiade, da Velha Guarda da Portela.

<sup>184</sup> Contido no Lp *Velha Guarda da Portela*, Kuarup Discos, KLP-027, 1986. Apud Carlos Alberto Messeder Pereira (PEREIRA, 2003, p. 88).

Semelhantemente, Gracia do Salgueiro, ao cantar seu partido *Dedo na Viola*, em *Partido em 5 Vol 3* (Tapeçar, 1977) diz “*cinco dedos na palheta / cinco dedos na viola / cinco dias de pagode / ninguém pensa em ir embora*”. Também Anézio, fechando o Lp *Partido em 6* (Premier-RGE, 1979), avisa a companheira: “*Mulher, está na hora de me despedir / já vou, eu ao samba na casa do Claudionor / minha doce amada / deixe a porta encostada / pra não ter que levantar quando eu chegar / só voltarei quando o dia clarear*”. No *Partido em 5 Vol 1* ouvimos Candeia dizer “*Quando o sol clarear / Eu não tardo a chegar / Pois o samba me leva / E me traz aos teus braços / Tão cheios de amor e de paz*”; enquanto no *Vol 2*: “*Rodou na saia (coro: rodou, rodou) / pisou na areia (pisou, pisou) / Com seus olhinhos de azeviche a morena me enfeitiçou / A batuquada (continuou) / de madrugada (galo cantou) / E o sol brilhou e a morena em meus braços então descansou*”, e também diz Casquinha, no *Vol 2*, “*O samba começou / era de noitinha mas raiou o dia / Até a minha sogra que estava na cozinha / Largou as panelas e caiu na folia*”. Não é comum imaginar um “pagode” em uma gravação, muito embora um samba de partido-alto e, bem mais, um samba de terreiro sejam comuns. Também não se tratam de categorias necessariamente semelhantes ou excludentes. Mas é fato que o que se ouve no disco parece “não ter hora para acabar”.

Finalmente Lopes (2020, p. 29) afirma que a forma moderna tal qual se divulgam os pagodes - como “pagode de mesa”, ou noutro falar cotidiano, “roda de samba” – ganhou força e expressão no Rio de Janeiro a partir da década de 1970. “Dessa época, a reunião musical em torno de uma grande mesa, num ‘fundo de quintal’ (simbolismo de informalidade, em oposição ao ‘salão’) com cerveja, tira-gostos etc. se difundiu” (ibid, p. 29). Embora o destaque, neste caso, esteja somente em relação a uma reunião musical (além da comida festiva), há também a relação com a dança. Como disse Tia Surica<sup>185</sup>, da Velha Guarda da Portela

Antigamente... agora tão dizendo que é roda de samba, mas... na década... de sessenta, de cinquenta... de quarenta e pouco pra cinquenta... ela sempre se chamou partido-alto. Era aquela roda... e *mulher tirava homem, homem tirava mulher... sempre com comida, né?*” (grifo nosso).

Martinho da Vila, em seu Lp *Batuqueiro* (1986) escreveu um texto contido na contracapa intitulado *O Ritual do Pagode*, no qual faz alguns apontamentos “didáticos”<sup>186</sup>

<sup>185</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-1mWcwtJaNM&list=RDfNrLrKdUc74&index=3>. Acesso em 19/05/2021.

<sup>186</sup> Texto extraído do livro de PEREIRA (2003, p. 103-4).

Há diferenças musicais quase imperceptíveis entre o partido-alto e o samba de partido-alto. *Este é quase um samba de terreiro* atualmente chamado “de quadra” que são feitos para animar os ensaios. Tem primeira parte definida e a segunda improvisada sem maiores regras. Já o partido-alto é composto com um refrão e uma parte improvisada em cima do tema. *Tem característica rítmica definida e maneira especial de dançar*. O partido-alto, creio eu, surgiu nas rodas de batucadas que já não existem mais (...) Nas escolas de samba, quando terminavam os ensaios e as visitas iam embora, começavam as batucadas (...) As batucadas se acabaram *mas a dança do partido-alto ficou*. (destaque nosso)

A alusão ao aspecto didático nesse trecho guarda alguma semelhança com o de Candeia ao narrar, “aproveitando a cooperação da rapaziada”<sup>187</sup>, a experiência do pagode no *Partido em 5*. Nesse caso de Martinho, o ano de lançamento de *Batuqueiro* é considerado como um divisor entre o pagode “raiz” e o “mais comercialmente diluído”, com a ascensão de diversos grupos que vieram a fazer sucesso. Sem fazer qualquer tipo de diferenciação ou juízo de valor entre os pagodes, Martinho aproveita a deixa de uma conjuntura favorável à divulgação de um formato acústico do samba e traz à baila algumas questões – como nomear algumas práticas, referenciá-las, diferenciá-las – que passavam a circular entre (novos) ouvintes, em meio às acusações e críticas negativas da imprensa – que em boa parte se comportava como “mediadora” do debate, desde os anos 1970, sobre aspectos valorativos e “genuinamente populares” de gravações comerciais.

## 2.2 O pagode nos experimentos rítmicos

*“Então vou dizer o... o ‘Preta aloirada’... Partido-alto... aproveitar a cooperação aí, do... da rapaziada e vou dizer meu... meu... pagodinho”*. *Casquinha da Portela*<sup>188</sup>

Neste subcapítulo, desejamos chamar a atenção para alguns aspectos mais técnicos em relação à investigação sonora do pagode do *Partido em 5*, especialmente àquilo que dá ao som do samba sua característica mais marcante, o “fundo rítmico” (e sua conexão com a linha de tempo) sobre o qual se toca e se dança.

<sup>187</sup> Casquinha, antes de dizer seu “partido-alto-pagodinho” *Preta Aloirada*, no Vol 1.

<sup>188</sup> Frase proferida por Casquinha, logo antes de dizer seu “partido-alto/pagodinho” *Preta Aloirada*, presente no *Partido em 5 Vol 1*.

Como vimos, na festa do samba há comida, bebida e, claro, dança e música, e como algumas letras de pagodes relatam, muitas vezes não há hora para acabar. Ao mesmo tempo, como dito por Tia Surica, a roda de samba era referida antigamente como partido-alto, onde se dançava; enquanto Martinho da Vila traz uma distinção pouco comentada entre partido-alto e samba de partido-alto, sendo esse último algo muito parecido com o samba de terreiro (ou quadra). A forma deste, como visto no último depoimento de Martinho no subcapítulo anterior – com “primeira parte definida e a segunda improvisada sem maiores regras” - pode ser constatada, por exemplo, em dois sambas da Portela, *Ando Sofrendo*<sup>189</sup> e *Muito Embora Abandonado*<sup>190</sup>, de Mijinha e Chico Santana. Porém, tanto *Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida*, de Paulinho da Viola, *Renascer das Cinzas*, do próprio Martinho da Vila, e *Batuque Feiticeiro*, de Candeia e presente no *Partido em 5 Vol 2* também são sambas de terreiro onde não há improvisos<sup>191</sup> como tampouco é possível distinguir a “primeira” da “segunda”<sup>192</sup>. De qualquer maneira, pressupõe-se que o arcabouço sonoro sobre o qual se montam as composições permanece guardado pelos sambistas, o que não quer dizer absolutamente uma espécie de “congelamento”, ele continua a ser composto dentro de regras

---

<sup>189</sup> Lp *História da Música Popular Brasileira – Série Grandes Compositores – Bide, Marçal e Paulo da Portela*, Abril Cultural (1979). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vu1Og0fyWOA>. Acesso em 07/07/2021. Há outras gravações desse samba na qual ouvimos uma primeira parte diferente da gravação em questão. É possível ouvi-la inclusive numa gravação feita por Francisco Alves (Lp 78 RPM, 1937) em: <https://www.youtube.com/watch?v=gez5HI6efA4>. Acesso em 10/03/2022. Outra questão importante se refere à autoria desse samba, creditada aos autores citados pelo IMMUB (Bide e Roberto Martins). Ver em: [https://immub.org/busca?album=&musica=ando+sofrendo&interprete\\_1=&interprete\\_2=&compositor\\_1=&compositor\\_2=&gravadora=&ano=&tipo\\_midia](https://immub.org/busca?album=&musica=ando+sofrendo&interprete_1=&interprete_2=&compositor_1=&compositor_2=&gravadora=&ano=&tipo_midia). Acesso em 10/03/2022. Porém, em um vídeo no qual a Velha Guarda da Portela canta esse samba, Monarco improvisa um verso no qual dá o crédito do samba somente ao Mano Rubem (Rubem Barcelos), irmão de Bide. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=xESb150fTKY>. Acesso em 10/03/2022.

<sup>190</sup> Documentário *Especial Enredos* (TV Cultura), 1990. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=IPemK36hcl4>>. Acesso em 14/07/2018. Reparar que, ao cantarem *Muito Embora Abandonado*, Monarco, Argemiro, Paulinho da Viola e o mestre Casquinha improvisam em todas as segundas partes. Aliás, vimos mais duas interpretações desse samba, e em todas elas acontecem improvisos de segunda. Outra versão está no documentário *Partido-Alto*, de Leon Hirzman (disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=zxpn\\_9JVfz0](https://www.youtube.com/watch?v=zxpn_9JVfz0)>); outra, no programa Ensaio, da TV Cultura, em 1975 (disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=7T1S4UWIBGw&t=1s>>), na qual é possível que a segunda cantada por um dos compositores, Chico Santana, seja um improviso. Mesmo na gravação de Cristina Buarque, no Lp *Arreben* (Continental, 1979), a impressão é de que as segundas foram improvisadas por Casquinha e Alvaiade, da Velha Guarda da Portela.

<sup>191</sup> Candeia & Isnard (1978) relatam que antes do samba enredo, cantavam-se sambas-de-terreiro nos desfiles, por vezes mais de um, e descrevem-no como tendo primeira fixa e segunda improvisada.

<sup>192</sup> Não é nosso foco buscar a diferenciação entre esses sambas-de-terreiro. Suspeitamos, nesses casos exemplares, que pode ser até uma maneira diferente de se fazer samba de quadra, eventualmente algo que se cristalizou posteriormente



não necessariamente expressas, mas baseadas no costume, onde tanto as escolas de samba têm seu papel como, e principalmente, os pagodes.

Nesse ponto acreditamos que o aspecto da “tradição” sempre invocado em defesa do samba brasileiro se confunde com o costume de se realizar um pagode. Neste, não parece haver algum congelamento interessado na defesa da prática, não se trata de uma reação a situações novas que assumem a forma de referência a situações anteriores, ou “estabelecendo seu próprio passado através de repetição quase que obrigatória”, como se refere Eric Hobsbawm (2012) a “invenção da tradição”. Pelo contrário, o pagode, enquanto costume, propicia transformações que são consentidas e eventualmente pouco notadas, pois não são radicais, mas lentamente forjadas na prática cuja experiência é qualitativamente distinta em relação ao uso do tempo, principalmente em sociedades do capitalismo pós-industrial. Muito embora o aspecto da “invenção da tradição” seja invocado para se pensar as relações entre o samba carioca e o processo ideológico da construção de uma identidade brasileira, aqui estamos nos emprestando da mesma teoria (HOBSBAWM, RANGER, 2012), porém, pensando o pagode e traçando a mesma diferença proposta por seus autores.

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume” (...). O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora seja evidentemente tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história. (ibid, p. 12-3)

De modo semelhante, Anthony Giddens argumenta que

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e o futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas recorrentes (apud HALL, 2003, p. 14)

Essa questão permite pensar um pouco sobre os embates do “tradicionalismo” em defesa de uma cultura “autenticamente brasileira”, “porque na cidade está o rádio, a tecnologia, a indústria cultural, e o ‘autêntico’ está fora desses domínios”, como afirma Ulloa (1998, p. 49). O autor se refere aos estudos que “dão conta das manifestações culturais e musicais como produtos dados, como um repertório de tradições que se repetem e se

transmitem de geração em geração” (ibid, p. 49). Assim, em consonância com Ulloa, queremos destacar que “há uma gramática de produção que precede e sucede aos acontecimentos; há um sistema de saberes-modelo que se materializa nas manifestações”, portanto “essas gramáticas permanecem no tempo como saberes coletivos que podem ser evocados a qualquer momento” (ibid, p. 49).

Assim, Ulloa afirma que se pode estabelecer “um ponto de vista que implica um deslocamento metodológico que vá dos repertórios às gramáticas, para destacar um saber que os grupos sociais possuem, *mas não sabem que possuem*” (ibid, p. 49, destaque nosso). Nesse ponto destacado vamos nos distanciar do autor. Primeiramente, o “tradicionalismo” que poderia ser invocado também como algum juízo de valor – e por vezes, mesmo a contrabando, o é - pela tal “sociedade tradicional” dos sambistas envolvidos com as escolas, notadamente na essa época do lançamento desses Lps, é justamente baseado no costume que os agregou, e que por sua vez é a razão de seu protesto historicamente percebido. Ao mesmo tempo, é pela mesma razão que, de alguma maneira, esse saber é conhecido e reconhecido de fato pelos seus praticantes. Nesse aspecto, como já nos referimos, o samba e suas comunidades parecem estabelecer uma via de mão dupla em seu aspecto identitário: o pagode que fazem só continuará a ser feito se esse costume não se perder, tanto quanto esse costume dá sustentação aos aspectos tanto materiais (o encontro no qual a prática se realiza) como simbólicos (a “realidade”) que permeiam suas vidas.

Queremos ressaltar com isso que, especificamente neste caso, um elemento que esses grupos possuem, e sabem que o possuem, está em características formais (rítmicas) de sua prática. Esse saber, literalmente falando desse fato, também estava “escondido” das próprias análises musicológicas (talvez pela falta/desinteresse das mesmas) em relação ao samba, ao pagode. Há, portanto, aspectos sonoros/acústicos que são percebidos pelos sambistas, muito embora não sejam verbalizados, ou nem necessitem sê-los. O conhecimento, nesse caso - e isso já nos parece bastante consensual – pode ser expresso de outra forma que não por palavras, mas pela produção (nesse caso, coletiva), pelo corpo (nesse caso, sujeito à tal produção coletiva), em eventos e performances. Ou, caso contrário, o protesto encabeçado por Candeia, e que toma a forma de pagode nesses discos não necessitaria ter sido feito da maneira que o foi, ou talvez não tivesse razão de existir. Independentemente de guardar relações diretas com a indústria de discos, de ser um produto e, como tal, invocado inequivocamente em seu aspecto reificado de mercadoria, houve uma escolha e a decisão

consentida em fazê-lo desta maneira<sup>193</sup>. O que parece estar em jogo, e que desejamos ressaltar, é a via de mão dupla existente na caracterização dessa identidade, do compositor para o samba e do samba para o compositor. Como colocado por Kobena Mercer<sup>194</sup>, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (apud HALL, 2012, p. 9). Como notamos anteriormente nos depoimentos de sambistas, havia questões em curso que estavam transformando o ambiente das escolas, instituições cuja influência exercida sobre seus participantes e relacionadas à própria produção de sambas determina sobremaneira suas visões de mundo.

Retomando o debate sobre o saber-fazer do sambista, estamos aludindo ao ciclo rítmico (repetitivo/ostinato/intermitente) que orienta o samba, seja àquele que toca ou que o dança. Diferentemente de outras formações acústicas (ou “músicas”, “repertórios” filiados a outras tradições), o samba apresenta em seu arcabouço rítmico uma estrutura de origem Bantu<sup>195</sup>, sobre a qual, ou a partir da qual o samba carioca divulgado e conhecido desde a década de 1930 é feito. Isso não quer dizer, obviamente, que este ciclo tenha sido introduzido no Brasil ou especificamente no Rio de Janeiro por esse período; muito pelo contrário, e aqui nos apoiamos neste argumento, qual seja, de que os ciclos rítmicos de origem africana – notadamente o chamado de 16 pulsos – provavelmente estão há séculos no Brasil. Esse é o caso de dois trabalhos pioneiros sobre o assunto, um de Kazadi wa Mukuna ([1977], 2006) e Gerhard Kubik (1979). Ambos se ocupam de traços ou heranças relacionadas às práticas presentes no Brasil, mas que teriam sua origem nos povos Bantu.

---

<sup>193</sup> Não há dúvidas nesse caso do peso político que está em jogo nessa demarcação identitária. Na verdade, as próprias ações de Candeia enquanto compositor e artista dificilmente podem ser dissociadas de sua atuação militante. O que parece soerguer essa identidade, ou aquilo que dela é externalizado, no fazer desses compositores, é o fato de serem (e se identificarem como) sambistas, e não baseada diretamente na classe (embora esse aspecto seja relevante e mencionado, por exemplo, em seu livro). Em nosso ver, esse fato aponta para aspectos conjunturais das últimas décadas do século XX, - que continuam a ressoar ainda nos dias atuais (talvez até mais fortemente) - como vicissitudes decorrentes da expansão do capitalismo, aproximando cada vez mais e mais rapidamente diversas regiões do planeta, da mesma forma possibilitando a circulação de suas mercadorias.

<sup>194</sup> MERCER, K. Welcome to the jungle. In Rutherford, J. (org.). **Identity**. Londres: Lawrence and Wishart. 1990.

<sup>195</sup> *Grosso modo*, tronco etno-linguístico de povos africanos subsaarianos, destacadamente, neste caso, compreendendo genericamente as regiões que constituem hoje Angola, Congo, República Democrática do Congo e Moçambique. Kazadi wa Mukuna (2006, p. 23) utiliza o termo “Bantu” em referência ao “conjunto de tribos que ocupavam o antigo Reino do Kongo no início das atividades escravistas no século XVI”, e por essa razão exclui o Gabão e Mayombe, que já estavam organizados em nações autônomas nesse período.

Esse tema será o centro de nossa discussão em toda a segunda parte deste trabalho, e a partir do qual lançamos o ponto de vista sobre sua persistência, acomodação e difusão a partir do trabalho notado nas gravações dos discos *Partido em 5, Vols 1 e 2*. Ambas as teorias, talvez de modo mais enfatizado em Kubik, apontam para a proximidade dessas manifestações culturais em relação a outras, de ordem religiosa, como um fator importante senão crucial para a longevidade e vitalidade desse ciclo rítmico.

Kubik é seguro ao afirmar sobre essa “herança” africana do ciclo presente no samba urbano baseado em um processo de investigação que ele chama de “inércia histórica”<sup>196</sup> (1979, p. 20), ou seja, traços revelados a partir do som e de movimentos corporais que estão relacionados a ele, e que continuam a se manifestar, embora com alguma modificação, noutra território para onde esses corpos levaram consigo seu saber. “Comportamento mocional tende a ser conservador em alguns aspectos básicos”<sup>197</sup> (ibid, p. 20). Outra questão se refere ao fato que os “métodos de ensino musical também tendem a ser estáveis nas culturas musicais Africanas, especialmente o difundido uso de mnemônicos silábicos ou verbais para o ensino de padrões instrumentais, mesmo padrões mocionais de dança”<sup>198</sup> (ibid, p. 21).

Para o leitor razoavelmente familiarizado com o samba, diríamos, neste momento, e somente, que se trata do “telecoteco” do tamborim, ou da frase característica do samba geralmente presente, ou atribuída ao tamborim. Dizemos geralmente, pois esse ciclo ou “frase rítmica característica” pode se apresentar em diversos instrumentos que tomam parte no samba, seja no tamborim, em um gonguê ou agogô, na cuíca, em instrumentos “improvisados” como caixa de fósforo ou garrafa de vidro, mas também em instrumentos que apesar de rítmicos são também harmônicos, como o violão, e nesse caso específico, principalmente, o cavaquinho<sup>199</sup>. Reproduzimos, abaixo, como já o fizemos na introdução, o padrão em modos distintos de transcrição, e que será devidamente explicado na parte 2. Aqui,

---

<sup>196</sup> Acatando a sugestão dada por Alberto Ikeda, destaco que pelo menos na língua portuguesa, e em tempos atuais, a tradução desse termo parece pouco apropriado, pois ele provavelmente está querendo dizer “fixidez”, no sentido positivo, como comentamos logo em seguida, e não “apatia”, “inatividade”, “estagnação”, que são negativos.

<sup>197</sup> motional behavior tends to be conservative in some basic aspects.

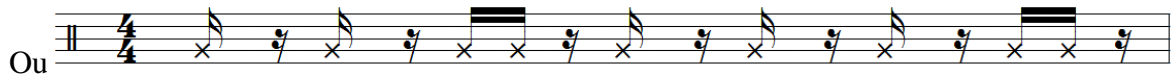
<sup>198</sup> Kubik dá como exemplo o de seu amigo e informante Vicente dos Santos, que mostrou-lhe um padrão tocado ao tamborim cantando um padrão silábico “que ele usa para memorizar sua frase ao tambor” (ibid, p. 21).

<sup>199</sup> Como alertado desde a introdução, caso o leitor deseje saber mais sobre o assunto, basta ir à segunda parte da tese. Ali, além da explicação sobre a linha-rítmica, também há diversos exemplos transcritos

diremos somente que aquilo grafado com “X” representa um toque efetivamente percutido, enquanto o “.” representa ou silencio ou, no caso do tamborim, os toque percutidos pelo dedo situado internamente, ou “por baixo” da pele do tamborim.

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

“te co te co te le co te co te co te co te le co”



Como asseverado por Tia Surica e Martinho da Vila, mas também por Candeia<sup>200</sup>, tanto no livro (1978) como no documentário *Partido Alto* (1982), de Leon Hirszman, e por Guara, noutro documentário intitulado *Partideiros* (1978), de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino, no partido-alto também se dança (ou se dançava). Da mesma maneira, a relação da dança com a execução dos tambores nas religiões afro-brasileiras está fundamentada em padrões rítmicos, cuja “gramática” de cada um deve ser respeitada em função de cada entidade. Caso sua execução seja insatisfatória, seja pelo ritmo mal caracterizado ou variações que não correspondem ao arcabouço “gramatical”<sup>201</sup>, relacionado à divindade e/ou a casa de culto, o evento estará comprometido<sup>202</sup>. Segundo Kubik (1979), em relação às culturas pesquisadas por ele no continente africano<sup>203</sup>, essa orientação é mantida e guiada pelo som percutido “no corpo de um tambor, em uma garrafa de vidro, cabaça ou por palmas” (KUBIK, 1979, p. 17) que executa esse ciclo rítmico. É a partir dele que toda a performance<sup>204</sup> é organizada.

Neste momento vamos esclarecer somente o necessário sobre o padrão rítmico de origem Bantu que orienta o samba enquanto evento. Como expressamente dito, trata-se de um

<sup>200</sup> Ver CANDEIA & ISNARD (1978); FERRAZ (2018, p. 82-4).

<sup>201</sup> Ver, nesse sentido, TRINDADE (2021).

<sup>202</sup> John Blacking relata em *How Musical Is Man* (University of Washington, [1973], 2000, p. 44-5), que em sua estadia em um povoado Venda, na África do Sul, foi pedida sua substituição ao tambor durante um culto de possessão, no qual a pessoa responsável pela incorporação julgava sua performance inadequada. Este exemplo excede em muito os limites deste trabalho, porém parece-nos pertinente ao relatado.

<sup>203</sup> “Angola/Zaire” (KUBIK, 1979, p. 17), especificamente relacionadas com o assunto em questão.

<sup>204</sup> Segundo Tiago de Oliveira Pinto (2001b, p. 5), “A música como parte de outras formas de expressão reflete a relação entre evento e *performance*. Esta relação é similar àquela entre o rito e o ritual, o primeiro fazendo parte do último, sem deixar de ter, simultaneamente, lugar próprio no universo social e de significados”. Para mais informações sobre diferenciação entre a performance e o evento, ver PINTO, 2001b.

ciclo rítmico, a *timeline pattern* ou linha-rítmica; usando a expressão de “*pattern* na música africana” dada por James Koetting<sup>205</sup> (1970, apud PINTO, 2001b, p. 241), como “a mais longa sequência consecutivamente repetida”. Essa sequência, como vimos, é fixada não de forma escrita, mas oralmente, da mesma forma que, de um toque comumente ouvido ao tamborim, cria-se a onomatopeia do “teleco-teco”<sup>206</sup>. O suporte desse padrão rítmico, ou seja, a base sobre a qual ele se concretiza, foi chamado de *metronome sense*, por Richard Waterman (1952)<sup>207</sup> e de pulsação elementar, por Kubik<sup>208</sup> (1984, apud PINTO, 2001b, p. 239). A pulsação elementar é “a pulsação contínua de valores de tempo mínimos. Este *timing* é concretizado *acusticamente ou através de movimentos*, significando a menor distância entre impactos sonoros e/ou de movimento” (PINTO, *ibid*, p. 239, destaque nosso). Na prática, essa divisão pode ser percebida no samba, de modo geral, no toque ininterrupto de um ganzá ou chocalho, às vezes até mesmo o tamborim. Finalmente, Pinto (*ibid*, p. 238-9) informa que “Kubik enumera doze critérios (...) essenciais para uma compreensão de estruturas sonoras e de movimento dos processos musicais, cognitivos e performáticos de culturas africanas” e, dentre estes, está o de “Música e Dança”, segundo o qual “o aspecto sonoro e o movimento de música e dança são inseparáveis. Ao analisar-se música africana (...) dança e expressão corporal devem sempre ser considerados”. (PINTO, 2001b, *ibid*, p. 239). Sobre a questão da dança e sua orientação pelo ciclo rítmico, Kubik (1979, p. 19 e 21) apresenta duas transcrições de dois ciclos rítmicos de doze pulsos, um registrado em Angola e outro em um culto de candomblé, no Brasil, abaixo dos quais também transcreve os passos da dança.

Portanto, e retomando ao tema central, se, como afirmam os sambistas, notadamente Candeia, que existiam “passos diversos do partido-alto”; se como diz Elton Medeiros<sup>209</sup>, que “alguns sambistas tinham a malícia de tirar os sons com os pés”; e se como se divertem os sambistas nos Lps *Partido em 5, Vol I e II*, em diversos momentos dos discos, a respeito de que o samba se deve “dizer no pé”, seria possível afirmar que a organização sonora realizada

---

<sup>205</sup> Koetting, James. Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. **Selected Reports in Ethnomusicology**, vol. 1(3): 115-46.

<sup>206</sup> Traremos mais alguns detalhes sobre o assunto na segunda parte deste trabalho.

<sup>207</sup> African Influences on the Music of the Americas, in TAX, S. (org.), **Acculturation in the Americas. XXIXth International Congress of Americanists**, Chicago, n. 207. 1952.

<sup>208</sup> KUBIK, G. Einige Grundbegriffe und – konzepte der afrikanischen Musikforschung, **Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde**, vol. 11: 57-102. 1984.

<sup>209</sup> Documentário *Samba No Pé*, feito pelo Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias – UNIRIO, direção Zeca Ligério. 2007. Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=ZpA8lLeasww>. Acesso em 05/07/2022

no samba de partido-alto é parte constitutiva do aspecto cinético inerente às tais modalidades de dança, e cuja relação com o ciclo rítmico parece inequívoca.

Mas ainda restaria uma questão em aberto, ao menos parcialmente, que se trata de alguma diferenciação entre o samba e o partido-alto. Da mesma maneira que argumentamos anteriormente, seria muito difícil e provavelmente improdutivo tentar imaginar essas práticas como absolutamente indiferenciadas no tempo e no espaço. As gravações em Lp, por exemplo, são um suporte material que lançam outra série de questões, também. Elas são acessíveis pela maioria da população, e a partir delas é possível reproduzir algo “que não se faz mais” muito semelhante, como, ao final, também se deve a ela a permanência de determinadas características e mesmo de determinados gêneros. Se não se fazem “rodas de maxixe” talvez seja porque dependa de sua circulação e difusão de modo mais amplo, mas também porque as rodas de choro ou de samba reproduzem esse gênero<sup>210</sup>, embora sem que se o dance.

Já o partido-alto é quase sempre descrito como desafio versado entre dois ou mais participantes, *tem característica rítmica definida e maneira especial de dançar* e os versos obedecem àquele refrão único – a primeira – que deve ser completado com improvisos que façam referência ao mote, como já disse Martinho. Porém, nos discos em questão os participantes são unânimes em afirmar que o que fazem é partido-alto, muito embora somente *História de Pescador*, na abertura do *Vol 2*, apresente essas características. Não é nossa intenção desvelar qualquer tipo de certeza a esse respeito e, no mais, basta-nos dizer, com segurança, de que estão em um pagode, uma reunião de sambistas. Mas ainda assim é interessante investigar um pouco mais a questão das “características rítmicas definidas”. O mesmo Martinho da Vila diz<sup>211</sup> que

num samba de roda... se tivermos numa roda, qualquer um que ‘tiver (a) bater, não atrapalha. Já o partido-alto... quem tiver fora de sintonia... (risos), nota-se logo. Então o partido-alto foi um samba organizado de uma forma no Rio de Janeiro, com aquela influência africana; e o partido-alto influenciou outras vertentes do samba, inclusive a bossa nova. Ela é oriunda da batida do partido-alto.

<sup>210</sup> O tema do seriado *A Grande Família*, composto pelo sambista Dudu Nobre, “discípulo” de Zeca Pagodinho, por exemplo, mistura algo de samba de partido-alto na primeira parte, enquanto a segunda podemos afirmar que se trata de um maxixe.

<sup>211</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-1mWcwtJaNM&list=RDfNrLrKdUc74&index=3>. Acesso em 19/05/2021.

Apesar de alguns trabalhos fazerem referência às questões rítmicas do samba, genericamente falando, o aspecto rítmico do partido-alto é, curiosamente, quase totalmente ignorado<sup>212</sup>. Pelo que se nota na fala de Martinho, a diferenciação estabelecida por ele faz referência ao partido-alto em desafio, sustentado pelo ritmo característico das palmas dos participantes, enquanto o samba “lato sensu” seria sustentado por uma rítmica intrínseca relacionada ao ciclo rítmico, nem sempre expressa formalmente por algum instrumento. No caso de alguns essencialmente rítmicos, como o tamborim, o ciclo fica evidente, porém, por exemplo, quando presente em instrumentos com diferenças de altura, como o cavaquinho e a cuíca, o ouvinte pode fixar sua escuta em outras sonoridades/qualidades.

Ainda assim, mesmo que não esteja nitidamente tocado, “em primeiro plano”, ele pode ser notado em camadas mais profundas da sonoridade desse pagode. Porém, se ele é uma das características mais fundamentais da sonoridade do samba, ao ponto de servir de guia ou “matriz” para músicos e dançarinos, resta perguntar se ele deve soar constante e unidirecionalmente. Como parte constitutiva do samba e cuja origem - parece não restar dúvidas - é centro-africana, faremos uma breve explicação. Nos estudos relacionados às tradições do ciclo rítmico<sup>213</sup> em solo africano, é consenso entre os autores que este se apresenta de forma circular, um padrão que se repete imediatamente do fim ao começo. Essa característica seria uma das mais importantes e que o diferencia, por exemplo, da teoria ocidental, pois nele não há fim nem começo como não obedecem à hierarquização dos tempos fortes e fracos do compasso europeu.

Retomando a “invisibilidade” do ciclo rítmico em certos casos, é consenso também entre esses autores que o ciclo nem sempre está formalmente expresso, mas ele está na cabeça do músico e dançarinos conhecedores de sua “gramática”. Essa afirmação nos faz supor - tentando responder à pergunta deixada no parágrafo anterior - que este ciclo seria único, de modo a orientar os participantes. Porém, logo na abertura do pagode no *Vol 1*, com *Lá Vai Viola*, samba de Candeia, podemos ouvir o cavaquinho e a cuíca executando o *timeline*/ciclo rítmico completo em diferentes configurações/rotações. Indo um pouco mais além na explicação, o fato dele não possuir “começo ou fim” delimitados - especificamente em sua

---

<sup>212</sup> Resumidamente, encontramos referências em *Matrizes do Samba do Rio de Janeiro*, IPHAN-CCC, 2007 e em Nina Graeff (2015), além de nosso trabalho preliminar, FERRAZ, 2018. Ver em bibliografia.

<sup>213</sup> Todos aqueles que consultamos serão expostos segunda parte deste trabalho. Kubik (1979), Mukuna (2006), Pinto (2001a, 2001b), Graeff (2015), Agawu (1997, 2006), Anku (2000).



análise em solo africano – implica em percebê-lo, no samba, delimitado por outro padrão relacionado ao surdo de marcação.

Alguns estudos mencionam ou comparam linhas rítmicas de modo a tentar desvendar a estrutura densa de uma escola de samba ou mesmo de um conjunto de tambores em práticas religiosas. Porém, em nenhum trabalho consultado, desde a pesquisa preliminar desta tese, encontramos algum que apresentasse o mesmo padrão rítmico executado simultaneamente, em distintas rotações, em instrumentos diferentes. Nesse ponto seria possível ao menos especular que, em relação ao ciclo rítmico, e baseado neste exemplo do *Partido em 5*, que ele existe, porém organizado de tal maneira que parece dar indícios da gramática desse pagode. Sustentamos, assim, que a maneira distintiva pela qual o tempo é trabalhado pela prática do samba *no pagode* é um dos fatores que pode apontar para a sobrevivência do ciclo, tanto quanto para sua reinterpretação e desenvolvimento<sup>214</sup>. Esse saber, portanto, mesmo que não verbalizado não foge à percepção daqueles que foram expostos a ele e que tomaram parte na manutenção do pagode.

Por fim, ainda nos resta pensar o ciclo rítmico do samba e a do partido-alto. De fato, o “ritmo” típico do partido-alto se ouve frequentemente no chamado pandeiro de corte, com uma batida típica que pode ser complementada por outras, além de suas variações, mas principalmente pelas palmas. Há uma questão interessante, nesse ponto: Kubik descreve dois ciclos rítmicos, sendo que considera um completo, de 9 toques (de onde se origina o “telecoteco”) e outro “reduzido ao seu essencial”, de 7 toques, que é exatamente a configuração batida pelas palmas no partido. Não estamos sugerindo uma transposição imediata, como também não temos a pretensão nem condições ou interesse de apontar uma suposta origem desse padrão.

Além disso, essa rítmica típica do partido pode ser verificada, como também bem apontado por Martinho, no violão (bossa nova) de João Gilberto<sup>215</sup>, além de ter extrapolado

---

<sup>214</sup> Esse desenvolvimento não tem qualquer juízo de valor externo como também não pressupõe uma visão positivista teleológica ou “evolutiva”.

<sup>215</sup> Apenas de modo especulativo, há certo consenso que a gravação que inaugura a bossa nova - com violão de João Gilberto - é do ano de 1958, muito antes da popularização comercial do partido-alto. Se ele toca uma das variações da batida do partido-alto (de fato, e trataremos disso na segunda parte), seria possível suspeitar que esse padrão, de 7 toques, está presente condensadamente/intrinsecamente ou de qualquer outra forma no padrão completo, de 9 toques, no modo em que ele é percebido no samba.

seus limites, fazendo parte de composições pertencentes a outros gêneros e outras formações<sup>216</sup>.

Como procuraremos demonstrar na segunda parte deste trabalho, acreditamos que ela tenha suas “raízes” justamente na sobreposição de ciclos comumente tocados no samba – todos derivados direta<sup>217</sup> ou indiretamente<sup>218</sup> do ciclo rítmico. Utilizaremos alguns dos padrões percebidos nos discos, além de outros que julgamos pertinentes, não só pela época de suas gravações como pela relevância e alcance das mesmas. Portanto, tentaremos esclarecer algumas questões.

Primeiramente, sobre a percepção do ciclo rítmico e seu posicionamento entre as batidas do surdo de marcação. Embora seja algo consensual admitir que tal ciclo não possui começo ou fim, e que isso se relaciona com sua natureza circular, é fato que o “sobe e desce” do samba guarda relações com os toques do surdo. Ao mesmo tempo, pelo “tamanho” do ciclo – dezesseis pulsos – ele se encaixaria plenamente entre quatro batidas do surdo marcando o *beat* e *off-beat*. Mas se o ciclo orienta os que tomam parte no samba, o fato de dois instrumentos notados o estarem tocando em diferentes configurações nos obriga, pelo menos, a perguntar se algum deles teria maior proeminência como guia, ou estaríamos tentando resolver uma questão cujas bases e horizontes foram colocados há muito tempo e eventualmente não explorados nesse aspecto. Não é obviamente essa nossa intenção aqui, mas estamos considerando uma reflexão posta por Willie O. Anku (2000) sobre sua análise de um mesmo padrão rítmico existente em alguns povos da região oeste do continente africano, e suas diferentes percepções que ocorrem entre eles. Além de implicações sobre as abordagens estrutural e culturalista, que fazem parte de sua argumentação, Anku sugere uma concepção espiralizada do ciclo, em vez de circular. Essa questão, embora por si só não apresente soluções imediatas, além de estar relacionada à produção acústica noutras formações e em outro lugar, ao menos nos permite explorar outros pontos de vista e abordagem.

---

<sup>216</sup> Expusemos, anteriormente (FERRAZ, 2018, p. 168-9), dois exemplos na música instrumental cuja base trata-se inequivocamente de uma batida de partido-alto. Uma do multi-instrumentista e compositor brasileiro internacionalmente reconhecido, Alegre Correa, e outra do grupo instrumental “jazz-fusion” estadunidense Snarky Puppy. Ver FERRAZ (2018, p. 168-9)

<sup>217</sup> Como uma resultante direta de diferentes configurações/rotações do ciclo.

<sup>218</sup> Pelo modo que outros instrumentos não responsáveis costumeiramente por tocá-lo, mas pelo modo que sua linguagem ou “gramática” se desenvolve a partir de sua própria interação em uma roda de samba/pagode.

Há também uma questão posta por Kubik (1984, apud PINTO, 2001b), dentre seus “doze critérios essenciais” denominada “padrões inerentes”. Segundo a explicação de PINTO (ibid, p. 240),

o processo musical permite o surgimento de padrões inerentes, que resultam da combinação de alguns elementos de duas ou mais partes da música. Trata-se de um tipo de “ilusão de audição”, pois estes padrões são perceptíveis para uns, para outros só quando alertados.

Essa questão guarda semelhanças da análise feita por Nina Graeff (2015) sobre “o ponto fixo” do samba. Esse ponto se daria pela comparação de diferentes ciclos notados pela autora, notadamente no samba de roda baiano, mas que se entende ao partido-alto, que apresentam pontos percutidos em comum, nos mesmos lugares. Essa sobreposição, por sua vez, vai ao encontro da relação espiralizada sugerida em Anku, e permite-nos olhar para os padrões já delimitados por sua ocorrência no repertório, mas delimitados também por outro componente fundamental, o surdo. Aprofundaremos essa análise, no segundo momento.

Por fim, há a questão sobre como esse ciclo rítmico aportou no continente americano e como ele veio a se modificar nesse novo território, ainda que possuindo sua mesma configuração ou *Gestalt* básica, e permanecendo um elemento de grande importância sobre o aspecto acústico do samba. Kubik (1979) comenta sobre a existência dos *timeline patterns*, embora destaque a África Ocidental, e suas possíveis conexões verificáveis na música americana e brasileira

os *time-line patterns* devem ter sido um elemento bastante estável na história da música africana. Embora a música da África Ocidental tenha mudado consideravelmente durante os últimos três séculos e tenha produzido nos últimos cem anos música de alta vida, juju e muitos outros tipos, a linha do tempo ainda está lá. É certo que eles não foram "inventados" em algum período histórico. Eles estavam presentes na África Ocidental no século 16 e muito, muito antes. A presença ou ausência de um dos padrões de linha do tempo (*timeline*) na música afro-americana pode, portanto, ser considerada um diagnóstico para conexões históricas com culturas africanas específicas. No estudo da música afro-brasileira (de fato outra música afro-americana) com métodos não históricos, pode ser recompensador até mesmo iniciar uma investigação verificando primeiro sua presença nas amostras de músicas à mão.<sup>219</sup> (Kubik, 1979, p. 18, tradução nossa)

---

<sup>219</sup> time-line patterns must have been a rather stable element in african music history. Though west african music has change considerably during the past three centuries and has produced in the last hundred years high-life, juju music and many other types, the time-line are still there. It is certain that they were not "invented" in some historical period. They were present in west africa in the 16th century and much, much earlier. The presence or absence of one of the time-line pattern in afro american music can, therefore, be considered diagnostic for historical conecctions with specific african cultures. In the study of afro-brazilian (an

O fato de o ciclo ter "ressurgido" dentro de um repertório de sambas é tratado em suas considerações metodológicas (ibid, p. 47-51). É aqui que Kubik justifica a questão já comentada do termo (positivo) chamado por ele de "inércia histórica". Segundo o autor, "em condições favoráveis, examinar material sincrônico", algo possível "em qualquer momento em que há uma boa razão com base em evidências extra históricas (i. e., estrutural, sociológica ou psicológica)" pode ser algo muito frutífero. Além disso, outros dois aspectos chamam nossa atenção:

1) como ele diz,

um traço às vezes desaparece da superfície de uma cultura específica por um certo período histórico, por cinquenta ou cem anos, incluindo todas as suas referências verbais (orais). Depois de algum tempo, entretanto, quando circunstâncias são favoráveis e a necessidade vem à tona (por exemplo, como resultado de mudanças sociais ou situação de guerra) a característica perdida é "reinventada". O fato é que em tais casos *alguma coisa* ainda foi transmitida o tempo todo, provavelmente uma síndrome de padrões comportamentais inter-relacionados os quais *também* contém em uma forma condensada (como em um microfilme) a possibilidade de uma nova manifestação da característica 'perdida'<sup>220</sup> (ibid, p. 49, destaque do autor, tradução nossa);

2) continua o autor;

no tempo da escravidão e opressão alguns específicos traços culturais podem ser forçados a desaparecer entre seus portadores. Eles não desaparecem, na realidade. Eles apenas se retiram para uma área segura da psique humana. Por exemplo, se você proibir tambores em alguma comunidade africana e mesmo queimar seus tambores, o que ocorrerá? Os tambores talvez desaparecerão e seus padrões não soarão novamente, mas eles ainda permanecerão - em forma silenciosa. Os padrões dos tambores irão apenas recuar para dentro dos *corpos* das pessoas. E lá dentro eles ainda permanecerão como em um microfilme. Isso nada tem a ver com genética, pois sua transmissão é cultural, por meio de interação humana. Os padrões de tambores serão transformados em um conjunto de *comportamento mocial*; eles vão voltar para sua fonte. Nessa forma eles continuarão a ser transmitidos de mães e avós para suas crianças, de pai para filho durante o trabalho, não verbalmente, como uma *consciência* de um estilo de movimento. Quando um momento favorável na história chega, o padrão do tambor ressurge novamente, talvez noutros instrumentos. Algumas pessoas

---

indeed other afro-american music) with non-historical methods it may be rewarding even to start one's investigation by first checking for their presence in the music samples at hand.

<sup>220</sup> a trait sometimes disappear from the surface of a specific culture for a certain historical period, for fifty or a hundred years, including all its verbal (oral) references. After some time, however, when circumstances are favourable and a need arises (for instance, as a result of incisive social changes, or war situation) the lost trait is "reinvented". The fact is that in such cases *something* was still transmitted all the time, probably all interrelated behavioral patterns which *also* contain a condensed form (like on a microfilm) the possibility of a novel manifestation of the 'lost' trait.

jovens de repente 'inventam' algo novo.<sup>221</sup> (ibid, p. 49-50, destaque do autor, tradução nossa)

Essa questão posta por Kubik é de grande importância, e não só pela diversificação metodológica – ou fora de marcos estritamente históricos - em busca da permanência desse elemento no samba. Em última instância, estamos considerando o pagode como um dos eventos, possivelmente o principal, pela manutenção de estruturas reconhecíveis no tempo e história que fazem parte desse saber não verbalizado, como um capital cultural obscurecido, talvez, por um difusionismo mestiço na divulgação do samba, pelo caráter “exótico” construído sobre essas condições, além do pouco interesse e conhecimento histórico acerca da cultura de povos Bantu e do continente africano em geral.

Neste momento, já expostas algumas questões pertinentes em relação à escolha do formato do pagode para o registro em Lp, acreditamos ser possível trazer e aprofundar o referencial teórico no qual as análises estão fundamentadas.

### Capítulo 3: Teorias e particularidades do pagode na escola de samba

*Chegan'esse Rio de Janeiro...ainda trouxe minha sanfona de oito baixo'... e... pra chegar numa escola de samba, meu caminho foi longo... sabe porquê? Porque... eu cheguei e el's num queria me aceitá... num aceitava porque... via aquele crioulo tocando sanfona... com a sanfona nas costas... “aqui n'é lugar disso”! Eu digo “mas... eu queria tocar”... “Não!... cê tá enganado... esse negócio de... esse negócio de calango é lá pa oto lado... aqui é escola de samba”... Eu digo “eu posso batê um negócio desse, aê...?”. “Isso tem nome! Isso é tamborim”... sabe cumé qui é? Eu digo “mas eu num conheço nada!”... Ele disse assim “pode bater”, ma quando eu tô batendo tamborim... eu num sabia bater direito, né?!<sup>222</sup>*

<sup>221</sup> in the time of slavery and oppression some structural traits may be forced to disappear among their carriers. They do not really disappear. They only *retreat* to a safer area of the human psyche. For example, if you prosecute drumming in an African community and even burn all the drums, what will happen? The drums will perhaps really disappear and the drum patterns will not be sounded again, but they will still remain - in a silent shape. The drum patterns will just retreat into the *body* of the people. And there inside they will remain like on a microfilm. This has nothing to do with genetics, because the transmission is cultural, through human interaction. The drum patterns will be transformed into a set of *motional behavior*; they will go back to their source. In this form they will continue to be transmitted from their mothers and grandmothers to their children, from father to son during work, non-verbally, as an *awareness* of a style of moving. When a favorable moment in history comes, the drum pattern surface again, perhaps on some other instruments. Some young people suddenly 'invent' something new.

<sup>222</sup> Catoni (Sebastião Vitorino Teixeira dos Santos, 1930-1999). Trecho extraído do documentário Puxando Conversa: Um Preto Velho Chamado Catoni. CECIP/TV Maxambomba. Roteiro e Direção: Valter Filé. 1999.

Já iniciado o pagode, e tendo-o exposto a partir de determinados pressupostos que julgamos indispensáveis para o desenvolvimento da análise, procuraremos agora explorar outros aspectos que nos possibilitarão lançar um olhar mais específico sobre esse protesto. Fundamentalmente vamos estabelecer um diálogo com algumas teorias já lançadas sobre o samba, sobre “música”, e mesmo buscando reflexões teóricas em outros campos/disciplinas que nos ajudarão a dimensionar o pagode enquanto evento mobilizador, formador e irradiador de identidade.

Assim, a referência do pagode e ao samba nele realizado são enxergados como resultados de uma prática social, que – no dizer desses sambistas – parecem emanar os argumentos pelos quais constroem e colocam em prática seu protesto, muito embora este se apresente de uma forma distinta: acústica. Essa chave o distingue consideravelmente de outras formas de protesto nas quais há um grande destaque para sua forma literalmente textual. Nesse sentido, o samba de partido-alto do *Partido em 5 Vols 1 e 2* insere uma realidade (do) sambista subjacente àquela mais “festiva” dos sambas de enredo que se impôs na indústria, que tanto expunha o sambista como acabava por delinear características de uma “identidade sambista” e, por conseguinte, “brasileira”. Visto de modo mais abrangente, isso também se serve à localização de certa identidade dentro de um circuito social amplo, diverso, múltiplo, que se divulga ideologicamente em sua mestiçagem e se afunila como “popular” e “brasileiro”. Daí, inevitavelmente, surgem contradições. Emprestando-nos do pensamento de Homi Bhabha (1996, p. 35)

A marca distintiva da atitude “culturada” ou “civilizada” é a aptidão para apreciar culturas numa espécie de *musée imaginaire*, como se alguém as pudesse colecionar e apreciar. A perícia do conhecedor do Ocidente é a capacidade de compreender e localizar culturas numa moldura de tempo

---

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p7e968UnR3U>. Acesso em 24/06/2021. Catoni, do Sertão de Ouro Preto (MG), foi membro da ala de compositores da Portela. Autor do samba de enredo de 1967 (com Jabolô e Valtênir), 1970 (com Jabolô e Valtênir; campeã, com *Lendas e Mistérios do Amazonas*, reeditado em 2004), 1977 (com Dedé da Portela, Jabolô e Valtênir; vice-campeã), intérprete oficial da escola nos anos de 1966, com tia Surica e Maninho, e sozinho em 1967 e 1968. Uma informação que consta em <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-176-03.htm> (Acesso em 07/09/2022), sobre o carnaval de 1970: “Embora tenha de seguir a narrativa do antigo samba, o carnavalesco acrescentou, na releitura do enredo (arquivado na LIESA), lendas amazônicas que não aparecem na letra da composição. Tal fato deve-se à estrutura do carnaval da época em que a Escola apresentou o enredo pela primeira vez ser outra, e o número de desfilantes e, principalmente, de carros alegóricos (de quatro passaram a oito) ter aumentado consideravelmente. O enredo segue a linha temática explorada nos anos 60 e 70: o enfoque do folclore nacional”. Comentaremos as particularidades dessa fala de Catoni no subcapítulo 3.1.2 Samba enquanto música participatória/etnografia da performance.

universal, que reconhece seus vários contextos históricos e sociais apenas para afinal transcendê-los e os tornar transparentes. A partir daí você começa a ver a maneira pela qual o endosso da diversidade cultural se torna um alicerce da política de educação multicultural de um país. Há dois problemas com isso: um, por demais óbvio, é que, embora sempre haja acolhida e estímulo à diversidade cultural, há sempre uma correspondente contenção nela. Uma norma transparente é constituída, uma norma dada pela sociedade hospedeira ou culturalmente dominante, a qual diz que ‘essas outras culturas são boas, mas devemos ser capazes de localizá-las dentro de nossos próprios circuitos’. É isso o que pretendo dizer quando me refiro à *criação* da diversidade cultural e à *contenção* da diferença cultural. O segundo problema, como bem sabemos, é que nas sociedades onde o multiculturalismo é incentivado o racismo ainda se alastra sob várias formas. E isso porque o universalismo que paradoxalmente permite a diversidade mascara normas, valores e interesses etnocêntricos.

Por um lado, a celebração de uma identidade brasileira que esteja intrinsecamente ligada ao samba abole a percepção da “natureza mutante do que entendemos por ‘população nacional’”, que é “sempre mais visivelmente construída a partir de um espectro de diferentes tipos de interesses” (BHABHA, *ibid*, p. 36). A reação por parte dos sambistas vai de encontro à “sociedade hospedeira e culturalmente dominante”, mas não em um processo de enunciação política baseado em um desejo individual de “pluralismo autônomo”; pelo contrário, ao mesmo tempo em que denuncia e desvela, acaba por delinear a diferença e negocia sua reinserção. Como posto por Ikeda (2001, p. 23)

Comumente, nos grupamentos humanos hierarquizados, tanto por parte dos setores hegemônicos quanto pelo lado daqueles que se lhes opõem, a música tem uso político. De um lado, como elemento de *distinção e identidade classista*, servindo aos processos de *dominação ideológica*, de outro, como contestação destas e/ou como motivação para ações que visam a *transformação da sociedade* e também como *forma de identidade e resistência*, ou, ainda, apenas para o *desvelamento da realidade*. (destaques nossos)

Enquanto o samba ocupa um lugar central na cultura brasileira, e que naquele momento passa a movimentar quantias vultosas em sua produção e divulgação, a situação de vida desses sambistas continuava a refletir alguns dos mesmos problemas sociais do Brasil de outrora e ainda contemporaneamente, como em relação a empregos, má distribuição de renda, moradia, saúde, educação etc., que se mostram mais nocivos para a população pobre. Nesse sentido, portanto, retomaremos a perspectiva proposta por Ikeda (1999, p. 85), observando essas questões “no nível de uma ontologia da sonoridade que podemos identificar como política”.

Música Política: (...) produção musical que teve ou tem uma intencionalidade política, na criação ou principalmente no uso, lembrando que nesse campo muito se realiza pela via dos sentidos simbólicos, já que

resultantes, na maioria das vezes, de posições e interesses socialmente conflitantes (IKEDA, 1999, p. 85)

Uma importante questão se refere justamente ao fato de que, como dito por Noca da Portela, “foi o samba quem possibilitou isso tudo”. A centralidade da questão, portanto, está nos sentidos construídos nas práticas onde a criação e divulgação de sambas são atravessados por uma instituição: a escola de samba.

### 3.1 Resgatando e reinventado a identidade do sambista

Segundo Max Weber<sup>223</sup> (1995, apud PINTO, 2001b, p. 228), “toda ação social está sujeita a uma dinâmica própria de cunho cultural”, razão pela qual explica Tiago de Oliveira Pinto (ibid, p. 228) os “antropólogos dos anos 70 deram continuidade a este pensamento interpretando manifestações culturais como encenação de determinada prática social”.

Além dos aspectos simbólicos e dos teores comunicativos, deu-se importância ao processo cultural incluindo seus parâmetros de contexto, forma e gêneros. Passou-se a considerar não apenas o conteúdo de falas, mas também o ato da fala enquanto fenômeno de comunicação, seus ensejos e sua etnografia. Para uma pesquisa musical, em que música significa uma forma específica de comunicação não-verbal e em que o momento processual, as partes não fixadas e improvisadas tomam espaço central da investigação, foi importante adotar um enfoque semelhante. (PINTO, 2001b, p. 228)

Tomando a noção de *performance* em Victor Turner<sup>224</sup> e Richard Schechner<sup>225</sup> (1969; 1982, apud PINTO, p. 282), Pinto afirma que “em última instância *performance* é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências”, portanto, “se estendem a muitos domínios da vida, seja ela tribal ou inserida no mundo industrial e moderno”. Desse modo, “*performances* marcariam todas as atividades humanas, sempre que inseridas em algum quadro de referência sociocultural” (ibid, p. 282). O autor prossegue fazendo uma distinção entre *performance*, “enquanto conjunto de manifestações e de formas de expressão” e evento,

<sup>223</sup> WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**, São Paulo, Edusp. 1995.

<sup>224</sup> TURNER, V. **The Ritual Process**, Ithaca. 1969.

<sup>225</sup> SCHECHNER, R. **From Ritual to Theatre**, New York, Performing Arts. 1982.



“momento de caráter mais singular” (ibid., p 231). Segundo Celso Favaretto<sup>226</sup> (2000, apud PINTO, ibid, p. 231)

Eventos são intervenções, regradas ou extemporâneas, que num lugar preciso permitem a interseção de falas, tempos e ações. Simultâneos e descontínuos, esses elementos desdobram e reiteram gestos e atitudes que exploram o instante da apresentação.

É nesse sentido que, “como arte do tempo, a música por si representa um evento”, e “como parte de outras formas de expressão” ela “reflete a relação entre evento e performance. Esta relação é similar àquela entre rito e ritual, o primeiro fazendo parte do último, sem deixar de ter, simultaneamente, lugar próprio no universo social e de significados” (PINTO, ibid, p. 231).

Estamos considerando, portanto, o pagode enquanto evento inserido dentro da dinâmica própria da escola de samba, que apesar de fundamentado em práticas sonoras de criação, é atravessado por diversas outras formas de sociabilidade, extrapolando-a, certamente, e alcançando dela independência. A escolha desse formato, portanto, nos remeteria a uma multiplicidade de relações que ali são (em parte) formuladas e (totalmente) vividas, e que tem como pressuposto a prática e elaboração sonora. Esse processo produtivo e mediador de relações coletivas que é o pagode, por sua vez, é um ambiente de construção e solidariedade que também delinea processos de identificação/identidade.

Na base desse processo, como o sustentamos, de enunciação política levado por Candeia e o *Partido em 5*, nota-se que a crítica fundamental está na mudança em relação às práticas na escola de samba, mas que justamente se reflete *no* samba, entendido tanto enquanto a performance do desfile carnavalesco como outras formas acústicas. É nesse sentido que, ao menos aparentemente, o processo de identificação ou construção/manutenção de uma identidade – do “sambista” – apresenta uma via de mão dupla, tal como “não há samba sem o sambista”, e igualmente “não há o sambista sem o samba”. Como vimos anteriormente, o que parece dar início a uma transformação no ambiente das escolas nesse período é a substituição do imaginário popular que a criou por um imaginário acadêmico e artístico, classista na percepção dos sambistas (de “classe média”) que embora bem intencionados, inserem definitivamente as escolas em um processo de modernização cujos horizontes são dados pelas relações comerciais capitalistas. Se *uma parte* do imaginário

---

<sup>226</sup> FAVARETTO, C. Arte do tempo: o evento. **Sexta-Feira. Antropologia, artes, humanidades**. São Paulo, vol. 5, Hedra, pp. 110-17. 2000.

brasileiro, desde os anos 1960, acredita que “A *felicidade do pobre parece / A grande ilusão do carnaval / ‘A gente trabalha o ano inteiro / Por um momento de sonho/ Pra fazer a fantasia de rei ou de pirata ou jardineira / E tudo se acabar na quarta-feira’*”<sup>227</sup> (destaques nossos), o protesto se faz contra o fim do trabalho, do sonho e da felicidade.

Nesse sentido, se o processo de “nacionalização” do samba é entendido como uma estratégia de valorização e mesmo criação da cultura popular – que não obstante faça referência à própria “moldagem” de um “povo brasileiro”, como aponta José de Souza Martins<sup>228</sup>

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

Por outro lado, alguns efeitos sentidos décadas à frente nos permitem “refletir a quem interessava a ‘invenção da identidade e da cultura brasileiras’, à custa de ‘quem’ ou ‘que’, e como o usufruto de tal identidade seria retribuído socialmente pelos ‘diferentes grupos sociais’” (FERRAZ, 2018, p. 30). Como pudemos notar anteriormente, a percepção do alijamento do sambista do “maior espetáculo da Terra” – e eventualmente da própria escola - não vem separada da percepção/constatação do volume de dinheiro que está sendo empregado na preparação dos carnavais, como também que o destino desse dinheiro não é o sambista.

Essa discussão aparentemente reposiciona o sambista dentro de um circuito cultural de modo a reformular tanto sua postura no interior do mesmo como as bases sobre as quais constrói sua identidade, que inevitavelmente e como tal, aponta para objetivos políticos. Kathryn Woodward (2014, p. 16) afirma que “para justificar por que estamos analisando o conceito de identidade, precisamos analisar a forma como a identidade se insere no ‘circuito da cultura’, bem como a forma como a identidade e a diferença se relacionam com a discussão sobre a representação”. Nesse caso, a autora analisa o quadro elaborado por Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay e Keith Negus, segundo os quais, nos explica Woodward (2014, p. 16) “para obter uma plena compreensão de um texto ou artefato cultural, é necessário analisar os processos de representação, identidade, produção, consumo e

<sup>227</sup> *A Felicidade*, canção de A. C. Jobim e Vinícius de Moraes feita para o filme *Orfeu Negro* (M. Camus, 1959).

<sup>228</sup> Entrevista de José de Souza Martins. Disponível em < <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/575995-nao-foi-lula-que-desviou-foi-o-poder-que-o-mudou-diz-o-sociologo-jose-de-souza-martins>>. Acesso em 20/03/2018.

regulação”. Segundo a autora (ibid, p. 14), como se trata de um circuito, esses processos não são lineares e podem ser iniciados em qualquer ponto.

A representação refere-se a sistemas simbólicos (textos ou imagens visuais, por exemplo) tais como os envolvidos na publicidade de um produto como o Walkman. Esses sistemas produzem significados sobre o tipo de pessoa que utiliza um tal artefato, isto é, produzem identidades que lhe estão associadas. Essas identidades e o artefato com o qual elas são associadas são produzidas, tanto técnica quanto culturalmente, para atingir os consumidores que comprarão o produto com o qual eles - é isso, ao menos, o que os produtos esperam - se identificarão. Um artefato cultural, tal como o Walkman, tem um efeito sobre a regulação da vida social, por meio das formas pelas quais ele é representado, sobre as identidades com ele associadas e sobre a articulação de sua produção e de seu consumo. (WOODWARD, ibid, p. 16)

Troquemos, portanto, o artefato cultural (“walkman”) pelo samba<sup>229</sup>, e procuremos buscar o “efeito sobre a regulação da vida social, por meio das formas pelas quais ele é representado”, tanto quanto “sobre as identidades com ele associadas”. Nesse caso específico, questões de criação, uso, valor e retorno estariam diretamente ligadas aos seus criadores, invertendo (ou na verdade subvertendo) a relação inicial do quadro: questões sobre o desenvolvimento da tecnologia, materiais de construção, gasto de produção e o valor de retorno para seus produtores assume outra dimensão.

A questão não se trata meramente de “prerrogativa de quem produz”, mas de relações distintas na cadeia produtiva cujos interesses, associados ou não em relação à vontade de ser um “povo sambista”, são colocados em jogo. Referimo-nos nesse caso a afirmação de Hermano Vianna, segundo o qual “todo o Brasil, principalmente a partir dos anos 30, passa (ou é obrigado) a reconhecer os emblemas de sua identidade de povo ‘sambista’” (Vianna, 2007, p. 26, aspas no original). A mecanicidade “banal” desse novo modelo de interpelação aplicada ao “brasileiro” por Vianna é bastante significativa das relações de poder historicamente percebidas no Brasil<sup>230</sup>. Sobre a evocação dessa identidade, e sabendo-se que a percepção da diferença é um dos princípios básicos da construção da identidade, independentemente de qual seja esta, vale a pena examinar a afirmação de Vianna em contraste com a de Candeia ao início do *Vol 2*: “um samba que nasce do povo... de gente do povo... e que vai para o povo novamente...”.

<sup>229</sup> Embora o conceito de “artefato cultural” guarde considerável distância entre os objetos “walkman” e “samba”, ambos são produtos de um tipo de trabalho e, principalmente nos dias atuais, o pertencimento (ou a sensação de) a um grupo se reflete não só nos bens materiais de consumo, mas também pelo repertório consumido, encarado como um marcador social.

<sup>230</sup> Inclusive pelas observações feitas pelo próprio Candeia acerca do destino dos investimentos realizados nas escolas, que resultam na desvalorização do sambista.

O usufruto da criação de sambas, claramente notado nesse caso pelos valores de uso e de troca do artefato cultural, está implicado com o *povo*, embora tanto aqui, em “um samba do povo”, como em “povo sambista” não haja contexto pelo qual a expressão “povo” se pretenda válida – ainda que em Candeia tenhamos uma “sensação de verdade” construída tanto pelo tempo como pelo enunciador, possivelmente pela impressão de que tanto “sambista” quanto “povo” ainda guardam relação de proximidade nos tempos atuais. Porém, também não nos parece legítimo supor que “haja um sentido uniforme do termo ‘popular’ na formação social brasileira, como tudo aquilo direcionado ‘ao povo’”, como igualmente concordamos que “ignorar a manipulação dessa ambiguidade tem sido desastroso para os que vem defendendo a valorização do ‘popular’ como bandeira-chave política” (ARAÚJO, 2021, p. 135).

Como aponta Nelson Werneck Sodré ([1962], 2008, p. 6), “poucas palavras têm um emprego tão frequente quanto a palavra *povo*. Na linguagem política, nenhuma a excede em uso”. Nesse sentido, portanto, “povo é uma abstração” (ibid, p. 6). Um aspecto central na definição de Werneck Sodré é que o conceito de povo não pode ser definido senão considerando as condições reais de tempo e lugar - algo que remete ao termo uma concepção mais materialista e menos transcendente -, pois “*Povo*, hoje, no Brasil, não é o que era há um século” (SODRÉ, ibid, p. 8)

Esse uso imoderado, embora natural nas condições em que vivemos, por parte de pessoas as mais variadas, e dirigindo-se, também, aos grupos mais variados, deu à palavra *povo* uma significação tão genérica que a despojou de qualquer compromisso com a realidade. (SODRÉ, ibid, p. 6)

Desse modo, “ninguém aceitaria a sua própria exclusão do campo a que se aplica o letrado *povo* (...) Todos se consideram *povo*” (ibid, p. 6), mas, talvez como de modo evocado por Candeia, “uma secreta intuição (...) faz com que cada um se julgue mais *povo* quanto mais humilde a sua condição social: é este um título, aliás, — e o único, — de que os desfavorecidos da sorte não abrem mão” (ibid, p. 7).

Posição semelhante é a de Giorgio Agamben (2015, p. 20), ao distinguir a acepção do termo como sujeito político e classe.

Toda interpretação do significado político do termo "povo" deve partir do fato singular de que este, nas línguas europeias modernas, também sempre indica os pobres, os deserdados, os excluídos. Ou seja, um mesmo termo nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe que, de fato se não de direito, está excluída da política.

Agamben destaca que tanto “povo” como os adjetivos correspondentes em diversas línguas, ligados ao “popular”, “designam, na língua comum como no léxico político, tanto o conjunto dos cidadãos como corpo político unitário” (ibid, p. 20). Da mesma forma, seu emprego no tempo e espaço é pouco específico, de modo que essa ambiguidade guarda relações importantes com diversos eventos históricos como, por exemplo, a Revolução Francesa, na qual a compaixão pelo povo entendido como classe excluída cumpriu papel fundamental (ibid, p. 20). Desse modo, Agamben sustenta que “uma ambiguidade semântica tão difundida e constante não pode ser casual: ela deve refletir uma anfibologia inerente à natureza e à função do conceito de povo na política ocidental”. Assim “povo” não se referiria a uma categoria única, mas compreendendo uma oscilação dialética entre dois polos opostos, sendo um que dá sentido ao corpo político integral, enquanto o outro, ao “subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos” (ibid, p. 20).

ali uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui uma exclusão que se sabe sem esperanças; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a reserva - corte dos milagres ou campo - dos miseráveis, dos oprimidos, dos vencidos que foram banidos. (AGAMBEN, ibid, p. 20)

Não há, portanto, sentido uno da palavra: povo permanece um conceito polar pois indica um “duplo movimento e uma complexa relação entre dois extremos”

Mas isso significa, também, que a constituição da espécie humana num corpo político passa por uma cisão fundamental e que, no conceito de povo, podemos reconhecer sem dificuldade os pares categoriais que vimos definir a estrutura política original: vida nua (povo) e existência política (Povo) (...) povo já traz sempre em si a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído. Daí as contradições e as aporias a que ele dá lugar todas as vezes que é evocado e colocado em jogo na cena política. Ele é aquilo que já é desde sempre e que precisa, no entanto, realizar-se; é a fonte pura de toda identidade e deve, porém, redefinir-se e purificar-se continuamente através da exclusão, da língua, do sangue e do território. Ou seja, no polo oposto, é aquilo que falta por essência a si mesmo e cuja realização coincide, por isso, com sua própria abolição; é aquilo que, para ser, deve negar, com seu oposto, a si mesmo. (AGAMBEN, ibid, p. 20)

Percebe-se, assim, que o sentido de povo evocado por Candeia é obrigado a ser entendido em sua dupla inscrição: ao mesmo tempo em que no interdiscurso está assumida a categoria de “classe excluída/oprimida”, implicando distinção e provocando a cisão da palavra, seu sentido é restabelecido ou recomposto em sua ambiguidade a partir do protesto

eminentemente político, que procura delinear o sambista reinserindo-o ao “povo” ao mesmo tempo em que denuncia a manipulação dessa ambiguidade.

Não faria sentido, portanto, àquele momento, imaginar o “sambista” em alguma medida apartado da condição – ou da confusão – gerada pela adoção do samba enquanto música “genuinamente” brasileira e representativa do “povo” brasileiro. É justamente no interior desse sistema de representação, caracterizado pela “brasilidade” ou “identidade nacional brasileira”, que surge essa ruptura. Mais precisamente, ao analisarmos nesse caso a relação entre cultura e significado (HALL<sup>231</sup>, 1997, apud WOODWARD, 1994, p. 17) nós nos transferimos para outro momento do circuito da cultura, no qual o foco se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aquele sistema (WOODWARD, *ibid*, p. 17).

Michel Debrun (1990, p. 39), afirma que seria fácil afirmar “a existência da Nação Brasileira, se atentarmos apenas para os aspectos geográficos, jurídicos ou diplomáticos”, e definir “a identidade brasileira como o atributo (...) dos que vivem dentro deste quadro”. Porém, continua o autor, “nação e identidade nacional exigem algo mais” (*ibid*, p. 39). A dúvida acerca dessa coesão seria reforçada por três questionamentos:

- a) Como poderia haver consenso de base num país caracterizado historicamente por consideráveis desigualdades econômicas, sociais, culturais e políticas — entre classes, etnias e regiões — e, no momento, pelo agravamento das dificuldades socioeconômicas? (...) b) Como poderia o nível nacional manter uma significação central, se o que presenciamos é a proliferação das identidades locais, de bairro em particular? (...) c) Não é também o nível nacional minado por cima, devido ao crescente cosmopolitismo da cultura? Mesmo porque esse cosmopolitismo não é igualitário, e repercute no seu âmbito as dissimetrias e desigualdades que acompanham a internacionalização da economia.

A centralidade do aspecto cultural, proeminente nos dois últimos questionamentos, não foge também do primeiro, onde aparece relacionada às questões socioeconômicas<sup>232</sup>. Poderíamos então traçar uma analogia entre processos de globalização e o projeto

---

<sup>231</sup> HALL, S. (org.) (1997a). The work of representation. In: HALL, S. (org.). **Representation: cultural representation and cultural signifying practices**. Londres: Sage/The Open University.

<sup>232</sup> Debrun (1990, p. 40) dá continuidade à discussão, afirmando que essas indagações têm suscitado dois tipos de resposta, sendo que uma procura negar a existência da identidade nacional, enquanto outra crê que a denúncia da inexistência dessa identidade não seria suficiente, uma vez em que “o discurso da Nação” é corrente, principalmente na imprensa. Aqui nos detivemos às formulações das perguntas, tão somente, para explorar outros aspectos que acreditamos importantes e próximos de nosso assunto.

vislumbrado de uma identidade suficientemente una e coerente em torno da “brasilidade”, como proposto por Katia Maheirie (1997, p. 49)

Os processos de globalização implicam sempre em processos de localização, que devem ser compreendidos numa perspectiva dialética, onde o jogo da exclusão/inclusão ganha maior complexidade. A globalização integra, incorpora, inclui, pelo modo como exclui o que está em volta. Ela exclui vários localismos, na mesma medida que inclui outros, tornando universal o particular, causando Um impacto local ao particularizar o universal. Seu processo exclui aquilo que não se integra, as raízes, as identidades, as escolhas, a produção de conhecimento popular, desvalorizando-o, desvalorizando ao mesmo tempo suas práticas e, *finalmente, excluindo o grupo que o produziu. Mas por outro lado, não deixa de se apropriar do que exclui, integrando como folclore, tradição, turismo, etc, subordinando-os ao sistema, incluindo pela exclusão.* (destaque nosso)

Aqui talvez esteja parte da definição do “samba sem poluição” do *Partido em 5*, como uma “reinserção” ou inserção daquilo que ficou apartado na seleção de valores. Candeia e seu grupo desfraldam o samba, desnudam-no de arranjos, fazendo aquilo que se faz nas escolas, pelas pessoas da escola, como forma de trabalho, ao mesmo tempo de entretenimento, sociabilidade, comunhão grupal, em suma, uma forma de poder explicar a quem quer que seja o porquê de seu protesto. Pra ele, Candeia, era preciso “explicar ao Brasil” o que é samba do modo como ele é feito em seu dia a dia. Para isso, constrói sua narrativa, fortifica identidades (negra, sambista, ‘do povo’ etc.) e traz o som como elemento constitutivo e característico dessa identidade – que, junto com o som sem poluição, precisava ser valorizada, como forma a devolver ao povo sambista sua dignidade. Portanto, a seguir, discutiremos alguns fundamentos teóricos a partir dos quais o pagode se relaciona, tanto como lugar de produção (trabalho), construção de identidade e rede de sociabilidade, como também certas especificidades acerca de sua produção sonora, sendo esta sujeitada pelas práticas que dão sentido à escola de samba.

As qualidades do pagode, como a ele se refere Candeia, “um samba simples, samba informal”<sup>233</sup>, dão conta sucintamente da casualidade e do despreendimento do evento, que poderia ser descrito mesmo como um encontro entre amigos<sup>234</sup>. Por trás dessa simplicidade, entretanto, estariam outras questões que se relacionam com a historicidade do pagode, as formas de sociabilidade envolvidas nele, mas principalmente aquelas que, nesse caso

---

<sup>233</sup> Logo ao fim de *Linha de Candomblé*, no Vol 1.

<sup>234</sup> Este aspecto da sociabilidade parece fundante também das noções de informalidade e simplicidade.

específico, guardariam relações diretas com o produto sonoro ali produzido, e sem o qual tais reuniões perderiam sua especificidade ou mesmo sua razão de existir.

A forma pela qual essas reuniões se institucionalizam também guarda razões históricas com a complexificação e modernização da cidade, que se relacionam tanto com redes de solidariedade em face às dificuldades do acesso ao trabalho e necessidades básicas de sobrevivência. Nesse momento, portanto, avaliaremos alguns pressupostos relativos às particularidades do pagode sob a influência dos ditames da escola de samba.

### 3.1.1 Samba enquanto trabalho acústico

O primeiro ponto se refere a alguns termos já aludidos neste trabalho, até mesmo motivado pela intenção desta discussão posterior, que fundamentalmente procura ressignificar o conceito de samba enquanto “música”, termo por vezes aplicado indistintamente em respeito a análises comparativas de repertórios cujas origens são significativamente distintas. Referimo-nos ao conceito de trabalho acústico, formulado por Samuel Araújo ([1992], 2022), que, buscando reposicionar o objeto da Etnomusicologia – uma vez que a disciplina estaria desde seus primórdios enraizada em “estudos comparativos” advindos de uma cultura colonialista “e dos aportes de uma incipiente antropologia baseada no social-darwinismo” (NETTL<sup>235</sup>, 1984, p. 39, apud ARAÚJO, 2021 p. 38) –, propõe a reconsideração do tempo como categoria constitutiva de poder (ibid, p. 40).

A crítica parte da reflexão acerca da arbitrariedade relacionada à noção quantitativa do tempo como representativa do tempo em geral e predominante em todos os domínios da atividade humana, cujos efeitos se mostram inclusive na própria noção do “ritmo isolado como o parâmetro que dá expressão ao tempo no fazer musical” (ARAÚJO, ibid, p. 40). Segundo o autor, seria necessário aprofundar tanto as raízes históricas dessa aceitação incontestada quanto seu conteúdo ideológico.

O objetivo geral é argumentar que a transcendência de um dos perceptíveis dilemas vindos à tona no discurso acadêmico sobre a matéria “música” (mas também em reflexões que abordam outros aspectos da prática humana)

---

<sup>235</sup> NETTL, Bruno. Western musical values and the character of ethnomusicology. *World of Music*, v. 26, n. 1, p. 29-42, 1984.



explicitamente, a procura de uma objetividade intercítica diante das limitações da subjetividade autoral – pressupõe a inserção da música, definida como uma prática historicamente circunscrita, em um campo infinitamente mais amplo e conceitualmente mais preciso de práticas humanas verdadeiramente universais. Meramente legitimar estas últimas como “músicas”, sejam quais foram os preceitos éticos invocados, apenas nos levaria a um retorno a ditames evolutivo-hierárquicos, ou, com Attali<sup>236</sup> (1985), a uma arqueologia hierárquica, instrumento ideológico crucial para legitimar a exploração político-econômica. Por consequência, recusando-se a reconsiderar certas especificidades de espaço e tempo, tende-se a obscurecer o objeto de estudo na música mesmo em sua acepção mais eurocêntrica, restrita a música de concerto surgida na Europa a partir do século XVIII; seus fundamentos racionais, indubitavelmente significativos, são amiúde hiperenfáticos, em detrimento de suas dimensões intuitivas, relegadas a uma posição, quando muito, corolária. (ARAÚJO, *ibid.*, p. 41)

Procurando situar a história da prática do samba de maneira a reconstituir alguns de seus processos particulares, Araújo discute, a partir de Henri Bergson<sup>237</sup> (1910, [1890], apud ARAÚJO, 2021) “a noção de tempo definida em termos de espaço homogêneo como perigosa fonte de reificação” (ARAÚJO, *ibid.*, p. 41). Segundo Araújo, Bergson buscou

demonstrar que relações espaciais, originalmente tomadas por empréstimo a ciência como instrumento analítico adequado a certos propósitos específicos e logo projetadas indiscriminadamente sobre reflexões acerca do tempo, tinham vindo a estreitar por demasiado sua (errônea) conceituação. (ARAÚJO, *ibid.*, p. 41)

Bergson enfatiza a natureza qualitativa do tempo, atentando para a duração do “tempo qualitativo”, descrito como “duração pura (...) forma que a sucessão de nossos estágios conscientes assume quando nosso ego deixa-se *viver*, quando evita separar seu estágio presente de seus estágios anteriores” (BERGSON, 1910, p. 100, apud ARAÚJO, 2021, p. 41-2, destaque no original). Essa perspectiva possibilitaria “dissipar e transcender falsas dicotomias frequentemente invocadas em disciplinas que enfocam os seres humanos enquanto seres sociais, como é o caso da etnomusicologia” (ARAÚJO, *ibid.*, p. 43).

Esse pensamento encontra ressonância em Johannes Fabian<sup>238</sup> (1983, apud ARAÚJO, 2021, p. 43), cuja crítica em relação à “absoluta espacialização do tempo” também busca “historiar sua gênese e desenvolvimento além de (...) discutir as condições sob as quais tudo isso toma forma” (*ibid.*).

<sup>236</sup> ATTALI, Jean-Jacques. **Noise: for a political economy of music.** Tradução: Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985 (1977).

<sup>237</sup> BERGSON, Henri. **Time and free will.** Tradução: F. L. Pogson. Londres: George Allen & Unwin, 1910 (1889).

<sup>238</sup> FABIAN, Johannes. **Time and the other.** Nova York: Columbia University Press, 1983.

Fabian indica que, distintamente do momento de elaboração de suas notas de campo imerso no tempo qualitativo de seu objeto de estudo – um modelo de coetaneidade ou campo compartilhado –, o antropólogo/etnógrafo permite que esse tempo seja subsumido em seu texto final pela dimensão quantitativa, indo ao encontro das expectativas racionais de uma formação discursiva particular. (ARAÚJO, *ibid*, p. 43)

Os efeitos dessa prática arbitrária acabaram por legitimar historicamente um “modelo segmentado e hierárquico através do delineamento de tal distância no tempo (...) um papel do qual (...) depende sua própria legitimação (isto é, daquela formação discursiva particular, do antropólogo)” (ARAÚJO, *ibid*, p. 43). Essa conjuntura seria configurada “menos pelo arbítrio próprio do antropólogo (...) do que pelas condições políticas agregadas que validam seu discurso”. (*ibid*, p. 44)

Finalmente, em consonância como pensamento do tempo qualitativo de Bergson, Gilberto Freyre<sup>239</sup> (1973, apud ARAÚJO, 2021) discute a impossibilidade da delimitação precisa entre o moderno e o pós-moderno dada a natureza interseccional dos conceitos, como da necessidade para esse propósito de uma sistematização, pelas ciências humanas, de um “conceito de tempo com pertinência universal (...) que fosse além de uma noção meramente cronométrica” (ARAÚJO, *ibid*, p. 45). O autor nota a crescente liberação de tempo livre no mundo pós-moderno e reclama a reconsideração das relações entre “tempo e humanidade como forma de evitar um presumível vácuo existencial que assombraria um mundo social literalmente disciplinado pelo relógio”, de modo que a “noção quantitativa de tempo (...) terá de ser deslocada de seu status hegemônico e coexistir com sua contraparte qualitativa, que, por sua vez, deve ter sua centralidade restaurada em uma ética humana não deificada”. Nesse sentido, Freyre especula sobre as escolas de samba como balões de ensaio em escala microcósmica do que denomina “sociedade do ócio”, de modo que sua significância parece “transcender suas projeções simbólicas de lutas pretéritas e presentes por reconhecimento identitário e inclusão socioeconômica, localizando-se na configuração de um rito pós-moderno que elabora o ócio humano, antitético à primazia do negócio” (ARAÚJO, *ibid*, p. 45-6). Sob condições ideais, “as necessidades existenciais humanas voltariam a ser atendidas por um mínimo de trabalho alienado, simultâneo a um tempo livre expandido (...) que seria preenchido por elaborações simbólicas” (*ibid*, p. 46). Essas elaborações são parte de seu conceito de tempo qualitativo, o tempo trípico, no qual abarca uma “espécie de justaposição entre passado, presente e futuro no decorrer de um único processo mental” (*ibid*, p.45).

---

<sup>239</sup> FREYRE, Gilberto. **Para além do apenas moderno**. Rio de Janeiro: Livraria Jose Olympio, 1973.

A partir desses autores e suas respectivas abordagens sobre o tempo, Araújo formula o conceito de “formação acústica”, em substituição à “música”, como referencial para se entender práticas análogas (p. ex. “música indígena”) como

conjunto de relações – entre muitas outras categorias de entendimento de uso circunscrito no espaço e no tempo, através das quais seres humanos organizam ou, mais precisamente, trabalham acusticamente o tempo; portanto, enquanto o surgimento da prática musical em sentido estrito deve ser fundamentalmente reconstituído em um segmento específico da história da Europa Ocidental, aparece claramente que outras formações correlatas, embora não exatamente as mesmas (p. ex., “a música no Brasil”), tem compartilhado e continuarão a compartilhar seu tempo e espaço (ibid, p. 47)

Essa noção de “trabalho acústico”, justifica o autor, “parece caracterizar melhor a noção abstrata, universal, de trabalho humano particular ao qual estamos aludindo” (ibid, p. 47). Essa transcendência de abordagens etnocêntricas aplicadas a formações acústicas

deverá ter necessariamente um contorno sócio-ontológico, isto é, deverá refletir sobre o fato de essas formações derivarem do trabalho de seres humanos em seu processo de constituição como seres sociais, contribuindo assim para uma teoria do trabalho humano como uma totalidade, que compreende formas homologas num sentido marxiano – ao invés de subordinadas hierarquicamente (como em muitas formas de determinismo) ou virtualmente segmentadas (como em correntes idealistas)

Um aspecto de grande importância, cuja relação com o assunto deste trabalho é evidente, é justamente a parcialidade do aspecto total do trabalho quando entendido apenas pelos “parâmetros musicais”, sendo que aquele é “realizado por ferramentas ou dispositivos dados pelo trabalho do tempo acústico (...) produzidos (...) pelo ouvido humano, do qual são simultaneamente produtores (através das sensações ou qualidades percebidas)” (ibid, p. 48).

Embora as implicações do autor nesta abordagem estejam mais centradas ao aspecto valorativo comercial (de onde “um esforço teórico para lidar com a categoria de valor no campo do trabalho acústico” seria “um passo crucial à abordagem apropriada das condições de existência de uma formação acústica”) (ibid, p. 50), estamos aludindo aqui às características acústicas proporcionadas e diretamente determinadas pela elaboração criativa do material. A acomodação de aspectos técnicos relacionados ao trabalho dos sambistas deve-se, em grande parte, à ação direta dos mesmos no envolvimento ativo (perceptivo) em sua produção compartilhada e realizada colaborativamente.

Nesse sentido, dois aspectos se sobressaem. O resultado desse trabalho é o “retrato sonoro” desses indivíduos; o modo pelo qual alcançam determinada estabilidade organizacional e estética está relacionada ao tempo gasto por esses indivíduos em atividades

cotidianas, que mais do que centrais ao bem-estar da coletividade, trata-se de seu evento fundante. O usufruto desse trabalho prende-se a algo que antecede sua inserção no circuito de capitalista, transcende a própria possibilidade de sua transformação em produto - embora não seja algo descartado, como é esse caso e em boa parte o que ele envolve. Seu valor de uso, nesse sentido, retorna integralmente à vida da comunidade desses sambistas. Por outro lado, a recepção do produto pelo público consumidor tanto fecha o circuito em sua destinação como pode, nos termos de Jacques Attali (1985, p. 42, apud ARAÚJO, *ibid*, p. 52), gerar produção de demanda<sup>240</sup>.

### 3.1.2 Samba enquanto música participatória/etnografia da performance

O segundo ponto se refere a duas questões envolvidas, nesse caso, tanto com o pagode quanto a gravação do disco, que o simula. Nesse caso, referimo-nos à etnografia da performance, como proposto por Anthony Seeger (2008), e a forma como se dá a atividade musical/acústica do pagode na vida social, que tende à performance participativa, como proposto por Thomas Turino (2008). Ambas as abordagens reforçam, por meio da prática, questões importantes que se relacionam a uma identidade emanada pelas gravações, muito embora a perspectiva etnográfica, neste caso específico dos Lps em questão, seja “imaginativa”, tanto pelo suporte do som analisado – que procura o efeito de simular um pagode -, por um lado, como pela intenção de gravar uma suposta roda, por outro. Segundo Seeger

etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um

---

<sup>240</sup> “Uma porção significativa do valor excedente criado na produção de oferta pode ser gasto na produção da demanda”. Segundo Araújo (*ibid*, p. 52), a produção da demanda estaria ligada ao fetichismo, este sendo “uma operação em que os produtos do trabalho aparecem diante de nossos olhos como dissociados do próprio trabalho”.

trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim.

A abordagem que deu origem a este trabalho, desde seu momento preliminar (FERRAZ, 2018), está fundamentada justamente em uma etnografia musical. Em maiores detalhes, o processo descritivo dessas gravações, além de algumas incipientes questões acerca das mesmas, ou dos efeitos e afetos mobilizados a partir da intencionalidade de se gravar um pagode talvez possam proporcionar respostas para algumas perguntas gerais sobre “música”, como proposto por Seeger (ibid, p. 240). Como, por exemplo,

Por que um indivíduo particular ou grupo social executa ou ouve os sons no lugar, no tempo e no contexto que eles(as) o fazem? Qual a relação da música com outros processos nas sociedades ou grupos? Quais efeitos as performances musicais tem sobre os *performers*, a audiência e outros grupos envolvidos? De onde vem a criatividade musical? Qual o papel do indivíduo na tradição, e o da tradição na formação do indivíduo? (SEEGER, ibid, p. 240)

Neste caso, mais do que respostas, buscamos reposicionar e reavaliar perguntas sobre certa prática de samba, cujos efeitos se mostram em algumas conclusões em tantas áreas do conhecimento e do senso comum. Muitas dessas perguntas ainda não foram feitas, muito provavelmente porque o aspecto etnográfico, no caso de um pagode – que acreditamos ser uma abordagem das mais propícias para se avançar na discussão – parece obnubilado, talvez, pela “banalidade” que aparentemente é “fazer um samba”, por sua grande ocorrência notadamente no sudeste, mas também em todo território brasileiro. Aqui reside a questão, bastante conturbada: parece-nos adequado buscar uma amplitude maior acerca das perguntas sobre práticas do samba que desafiem sua qualidade “nacional”, o que não significa negá-la, mas que nos permitam avançar em busca dos silenciamentos, das exclusões sociais, enfim, dos ruídos e resíduos embutidos nessa construção.

Membros de grupos étnicos podem ver o caráter e a defesa da identidade de seu grupo em uma forma musical, enquanto “construtores de nações” podem ver emergindo um caráter pan-étnico nas mesmas formas musicais. Em vez de considerar esses grupos como facções inimigas, devemos vê-los como diferentes perspectivas da mesma coisa. Todos eles estão parcialmente corretos. (SEEGER, ibid, p. 240)

Ao mesmo tempo, as referências do pagode gravado se destinam justamente a avaliar a prática e sua música, entendida como “uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios” (SEEGER, 2008, p. 239)

Porém a música não opera como esses meios. Diferentes comunidades terão diferentes ideias de como distinguir entre diversas formas de sons

humanamente organizados – fala de canção, música de ruído e assim por diante. Como muitos de nós sabemos por nossas próprias experiências pessoais, a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra. (ibid, p. 239).

É na definição de “música como sistema de comunicação”, a partir de seu registro nos Lps, que Candeia “ênfatisa suas origens” e deixa claro, como proposto por Seeger (ibid, p. 239), “a ilusão de que a música pode existir independentemente de seus *performers* e de sua audiência” (destaque no original) como também a necessidade de investigar seriamente a interação entre os sons com os *performers* e sua audiência. A abordagem da etnografia proposta por Seeger também vai ao encontro de alguns aspectos trazidos por Araújo em sua tentativa de reconceitualizar tanto a “música” – no caso do samba, enquanto trabalho acústico - quanto o objeto da Etnomusicologia, desde a objeção do entendimento de “música” enquanto “linguagem universal” – “provavelmente uma ilusão romântica”, pois que “a música está tão enraizada em culturas de sociedades específicas quanto a comida, a roupa e até a linguagem”<sup>241</sup> (SEEGER, ibid, p. 240, destaque no original).

Assim, procurando investigar algumas características básicas da etnografia da música, Seeger (ibid, p. 243-4) cita Jean-Jacques Rousseau<sup>242</sup> como um de seus precursores. Vamos nos deter aos aspectos que se relacionam com a questão aqui abordada, e das mais importantes, diz respeito ao fato de que Rousseau, ao examinar “como certa canção foi proibida para as tropas suíças devido a seu efeito nos que a escutavam”, chegou à conclusão de que “os efeitos exercidos pelas canções não estão limitados aos efeitos físicos dos sons” (SEEGER, ibid, p. 244). Segundo Rousseau, “a célebre ária (...) era tão amplamente amada pelos suíços que foi proibida de ser tocada entre as tropas (...), sob a pena de morte, devido ao fato de fazer chorar, desertar ou morrer a quem ouvisse; tão grande era o desejo que neles surgia de retornar à sua pátria” (ROUSSEAU, [1771] 1975, p. 266-267, apud SEEGER, ibid, p. 244).

*Procuraremos em vão encontrar nesta ária qualquer acento energético capaz de produzir efeitos tão surpreendentes. Tais efeitos, que são nulos aos olhos estrangeiros, vêm unicamente do costume, reflexões e outras mil circunstâncias, as quais retomadas por aqueles que a escutam e lembrando a idéia (sic) de sua terra, seus antigos prazeres, sua juventude e todas as*

<sup>241</sup> Percebe-se aqui, portanto, que as semelhanças não vão longe demais. Tanto Seeger (2008) como os demais autores citados (ibid) tratam indistintamente o aspecto sonoro de diferentes eventos em diferentes culturas como “música”, não obstante a discussão se destine a apresentar diversas abordagens relacionadas à etnografia da música, ressaltadas as especificidades culturais de cada contexto.

<sup>242</sup> ROUSSEAU, J.-J. **Dictionnaire de Musique**. Paris, 1768/1825/1969; Traduzido para o Inglês por W. Waring, London [1771, 1779], **A Complete Dictionary of Music**. 1975.

alegrias da vida, excita neles os amargos pesares da perda. *Nesse caso a música não age como música mas como um sinal de recordação* Tanto é verdade que não devemos procurar pelos grandes efeitos dos sons em sua ação física, mas no coração humano (ROUSSEAU, [1771] 1975, p. 266-267, apud SEEGER, 2008, p. 244, destaques no original).

A despeito do caráter nacional evocado por Rousseau, representado pela ária, Seeger (ibid, p. 244) chama a atenção para o fato de que para se buscar a compreensão dos “efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência” (destaques nossos), razão pela qual considera essa citação “uma das primeiras justificativas para o estudo etnográfico da música na cultura”.

No caso em questão, dois exemplos<sup>243</sup> significativos dos efeitos entre “*performers*” e “audiência” nos são dados por João B. M. Vargens: o primeiro, em depoimento para o documentário *Candeia*, de Luiz Antonio Pilar (2018). Segurando a capa do Lp *Partido em 5 Vol I*, Vargens nos diz que “esse disco mudou a história do samba no Rio de Janeiro”. A razão, ele nos explica, é pelo fato já comentado sobre o disco não ter praticamente corte entre uma faixa e outra, sendo quase inteiramente um Lado A e um Lado B, contínuos, e que por isso o disco era cantado nas rodas de samba na íntegra, sempre seguindo a mesma ordem disposta no Lp. O segundo – que é mais uma constatação do primeiro - está na biografia de Casquinha (VARGENS, 2016, p. 83-6), na qual Vargens conta que ele e Casquinha foram ao bairro de Botafogo para prestar suas últimas homenagens a Juarez Barroso<sup>244</sup>, em decorrência de seu falecimento. Ao subirem a Ladeira dos Tabajaras, perto das 23h, procurando algum lugar para matar a fome e o frio, pararam numa tendinha onde alguns rapazes animados, rodeados por garrafas de cerveja, estranharam a presença dos dois. Ao serem abordados pelos frequentadores, João Vargens apresenta-se como professor, e diz a eles que aquele outro senhor é o Casquinha. Reconhecido por um dos rapazes, Casquinha foi anunciado aos demais e, nesse momento, em companhia de mais uma cerveja pedida por eles, um dos desconfiados começa a “levar” o *Preta Aloirada*, gravado no Lp *Partido em 5 Vol I*. “Com o auxílio de um pandeiro, que apareceu repentinamente, as músicas do disco foram cantadas, uma a uma, em

---

<sup>243</sup> Eles já foram descritos em FERRAZ, 2018, p. 45-6, porém sem serem relacionados à etnografia da música proposta por Seeger.

<sup>244</sup> “Jornalista do primeiro time do *Jornal do Brasil*, prosador, cronista”, justamente “quem noticiou, em página inteira do *Jornal do Brasil*, em 8 de dezembro de 1975 o surgimento do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo”. (VARGENS, 2016, p. 83) .

sequência. Casquinha começou a versar, fazendo o ritmo na palma da mão, descrevendo aquele momento inusitado”<sup>245</sup>.

Apesar do aporte etnográfico do trabalho em questão, seus fins estão aqui limitados às análises que decorrem do protesto percebido nos discos e sustentado pela produção sonora dos sambas. A questão está restrita ao contexto, ou mais propriamente dizendo, da relação da “música com a vida social” (SEEGER, 2008, p. 249), atentando para um momento de contestação político-social promovido por um grupo de sambistas. Analisar essa reação, vamos chamá-la assim, fez com que nos aproximássemos da “sociologia marxista da música”, uma vez que Karl Marx “sustentava que a música era parte da superestrutura de uma sociedade e, portanto, um estilo musical seria determinado pela organização dos meios de produção” (SEEGER, *ibid*, p. 249). Muito embora o termo “música”, neste caso, e como já apontado, incorra em uma perspectiva problemática, esse movimento ocorre a partir da observação de mudanças sentidas (ou mesmo causadas) por ingerências externas (econômicas) que trazem modificações nas práticas de determinada população.

A sociologia marxista da música de cunho segue os princípios estabelecidos em *Uma Contribuição à Crítica da Economia Política*, de acordo com a qual todo movimento e mudança na superestrutura social (os domínios político, legal, religioso, filosófico e artístico) é determinado por mudanças na base material (econômica) da sociedade. (Boehmer<sup>246</sup>, 1980, p. 436, apud SEEGER, *ibid*, p. 249).

O samba, no caso específico em questão e nos termos já expostos até o momento, decorre de uma prática associativa realizada por uma população suburbana e majoritariamente negra, cujas raízes apontam para o início do século XX<sup>247</sup>. A criação e o exercício dessa atividade estão diretamente ligados às formas de participação social desenvolvidas sob condições materialmente determinadas.

Segundo Boehmer (1980, p. 432, apud SEEGER, *ibid*, p. 249), a sociologia da música “toma como base para sua investigação as circunstâncias materiais da produção e recepção da música e, portanto, começa por determinar as condições sociais gerais sob as quais a música é produzida” ; porém, observa Seeger (*ibid*, p. 249) que “as próprias forças materiais são

---

<sup>245</sup> VARGENS, 2016, p. 84.

<sup>246</sup> BOEHMER, Konrad. Sociology of Music, In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London & Washington, DC: Macmillan Publishers Limited, vol. 17, 1980. p. 432 – 439.

<sup>247</sup> Nos referimos, obviamente, ao GRES Portela, sua localização geográfica na cidade e seus fundadores.



criadas por mentes influenciadas por processos mentais anteriores, e a música pode ser parte do *ethos* ou dos padrões gerais de pensamento da uma sociedade”.

Aqui é possível fazer uma observação sobre o significado do *ethos* aludido por Seeger, que, embora esteja remetendo à “sociedade”, pode (ou parece) também guardar relações estreitas com o *nacional* – noção que redimensiona a questão e extrapola os limites objetivos de seu alcance. Porém, muito da crítica contida nas manifestações de Candeia, as quais são projetadas, como julgamos, na elaboração sonora do *Partido em 5*, atentam, por outro lado, para problemas de classe: a desvalorização social do sambista – de origem pobre, negro, de pouca escolaridade – pela descaracterização de um saber específico, forjado em comunidades específicas<sup>248</sup>. Portanto, aludindo a questões mais gerais acerca de determinada população que tem ligação com a própria criação da prática e em grande medida *vive* nela, não parece ser adequado subsumi-la em alguma categorização mais genérica, abarcando diferentes regionalidades de um país de dimensões continentais, para que possamos dar conta do problema. Por outro lado, a noção de *habitus*, que tem como uma de suas funções “dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes”, como proposto por Pierre Bourdieu (2008), parece lidar muito melhor com o caso.

“As raízes do *habitus* encontram-se na noção aristotélica de *hexis*, elaborada na doutrina sobre a virtude, significando um estado adquirido e firmemente estabelecido do caráter moral que orienta nossos sentimentos e desejos numa situação e, como tal, nossa conduta” esclarece Loïc Wacquant (2017, p. 35-6)

É uma noção *mediadora* que ajuda a romper com a dualidade do senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de *disposições* duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente (WACQUANT, 2017, p. 36)

---

<sup>248</sup> Essa questão implica a noção de campo social dada por Bourdieu. Discutiremos mais no subcapítulo 3.2.1 A construção e manutenção do monumento samba.

Segundo o próprio Bourdieu (2008, p. 21-2), o *habitus* é o “princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas”. Os *habitus* são diferenciados, mas também diferenciadores, ou seja, são também operadores de distinções: põem em prática princípios de diferenciação diferentes ou utilizam diferenciadamente os princípios de diferenciação comuns (ibid, p. 22).

Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas: o que o operário come, e sobretudo a maneira de comer, o esporte que pratica e a maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las difere sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem a divisão entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. (BOURDIEU, ibid, p. 22)

O próprio protesto, ou as razões já explicitadas que o fundamentam são bem melhor vistos a partir dessa noção. Vejamos:

Porém, o essencial é que, ao serem percebidas por meio dessas categorias sociais de percepção, desses princípios de visão e de divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira *linguagem*. As diferenças associadas a posições diferentes, isto é, os bens, as práticas e sobretudo as *maneiras*, funcionam, em cada sociedade, como as diferenças constituídas de sistemas simbólicos, como o conjunto de fonemas de uma língua ou o conjunto de traços distintivos e separações diferenciais constitutivas de um sistema mítico, isto é, como *signos distintivos*. (ibid, p. 22, destaque no original)

Os processos de distinção operados e descritos nos suportes listados (Lps, livro e também pelas entrevistas) se dão, como em relação à própria identidade, em razão da percepção desse grupo. Assim, uma diferença, uma propriedade distintiva – inclusive a cor de pele branca ou negra, por exemplo – “só se torna uma diferença visível, perceptível, não indiferente, socialmente *pertinente* se ela é percebida por alguém capaz de *estabelecer a diferença*” (BOURDIEU, 2008, p. 23, destaques no original).

Prosseguindo nesse mesmo sentido, e retomando questões das práticas, procurando teorizar sobre a importância e significância social da música, Thomas Turino (2008) oferece alguns básicos modelos<sup>249</sup> conceituais que procuram responder o porquê de a música e a

<sup>249</sup> Turino (ibid, p. 25) explica que em vez de pensar a música como uma singular forma de arte dividida em vários estilos e categorias de status, pode ser mais útil pensa-la em relação a diferentes reinos ou campos de prática artística. Nesses termos, Turino refere-se à ideia de campo social de Pierre Bourdieu, a partir da qual

dança serem tão importantes para o entendimento que as pessoas têm de si mesmas e para suas identidades, para a formação e sustentação de seus grupos sociais, para comunicação espiritual e emocional, para movimentos políticos, dentre tantos aspectos fundamentais da vida social (TURINO, 2008, p. 1-2). O autor menciona diversas formas do que ele chama de participação musical, ou diversas formas de se interagir com música/som. Dentre as mais variadas formas, como assistir a um concerto ou andar pela cidade escutando música com fones de ouvido, Turino atenta para o que chama de performance participativa (participatory performance), na qual o termo “participativa” é utilizado “no sentido restrito de contribuir ativamente para o som e movimento de um evento musical através da dança, canto, palmas e tocar instrumentos musicais quando cada uma dessas atividades é considerada parte integrante da performance”<sup>250</sup> (TURINO, 2008, p. 28). Nas ocasiões que ele chama de “totalmente participativas” não há distinção entre público e artista, apenas participantes e potenciais participantes, sendo que “a atenção está na interação sônica e cinética entre os participantes”<sup>251</sup>.

a performance participativa é um campo particular de atividade em que som e movimento estilizados são conceitualizados mais importantemente como interação social intensificada. Na produção musical participativa, a atenção primária está na atividade, no fazer e nos outros participantes, e não no produto final que resulta da atividade<sup>252</sup>. (TURINO, *ibid*, p. 28)<sup>253</sup>.

Portanto, o foco está primordialmente no interior desse evento, entre os participantes e no momento em que ele ocorre, pois “o resultado é que o fazer musical participativo leva a

---

formula quatro campos, sendo dois deles relacionados com a “performance musical em tempo real”, a “performance participativa” (participatory performance) e performance de apresentação (presentational performance); e mais outros dois relacionados à gravações musicais, o “alta fidelidade” (high fidelity) e arte de áudio em estúdio (studio áudio art). Turino também desenvolve intersecções entre essas práticas por meio de algumas características do fazer musical nesses distintos campos. Aqui, de alguma forma, é possível estabelecer relações semelhantes no tratamento do pagode, que se aproxima em boa medida da performance participativa, como também da alta fidelidade, uma vez que julgamos serem os discos *Partido em 5 Vols 1 e 2* uma tentativa de levar o pagode (e seu ambiente informal) ao disco, embora com importantes diferenças.

<sup>250</sup> in the restricted sense of actively contributing to the sound and motion of a musical event through dancing, singing, clapping, and playing musical instruments when each of these activities is considered integral to the performance

<sup>251</sup> attention is on the sonic and kinesic interaction among the participants

<sup>252</sup> Essa questão corrobora a perspectiva de Alan Merriam (1964, p. 210, apud SEEGER, 2008, p. 249), que distingue uso de função em relação à produção musical.

<sup>253</sup> participatory performance is a particular field of activity in which stylized sound and motion are conceptualized most important as heightened social interaction. In participatory music making one's primary attention is on the activity, on the doing, and on the other participants, rather than on an end product that results from the activity.

um tipo especial de concentração nas outras pessoas com as quais se está interagindo por meio de som e movimento e na atividade em si e para si”<sup>254</sup> (ibid, p. 29). Essa alta concentração dos participantes no ato é uma razão pela qual a música (e dança) participativa é uma grande força de vínculo social.

Muito embora nos pagodes, em sentido geral, haja certa especialização entre instrumentistas – como costuma ocorrer também em quaisquer gravações, sejam de samba ou não –, e nem sempre entre dançarinos(as), a intenção do evento é de sempre agregar mais pessoas. O princípio do “inchaço das escolas” ocorre exatamente dessa forma e, em princípio, como relatam os participantes, isso não foi visto como empecilho; pelo contrário, foi visto como uma vitória dos sambistas. Os relatos em Ulloa (1998) e em Pereira (2003) dão conta também da grande participação e adesão de público nos pagodes, principalmente no segundo, onde o relato do sucesso obtido pelos blocos, notadamente o Cacique de Ramos, acabou por torná-los uma alternativa, em relação às escolas, para um público desejoso de conhecê-lo (e também de cantar, sambar ou a aprender como sambar) e de se aproximar daquele tipo de samba: um pagode.

O que ouvimos nos discos, por exemplo, corresponde em boa medida àquilo que Turino descreve em relação ao que considera “eventos profundamente participativos”, os quais “são baseados em um ethos que afirma que todos os presentes podem, e de fato devem, participar do som e do movimento da performance”<sup>255</sup> (ibid, p. 29). Por exemplo, Velha começa a falar enquanto o grupo ainda soa a percussão e os acordes do samba *Linha de Candomblé (Vol 1)*, de Joãozinho da Pecadora, conversando com Candeia: “Mas o negócio é o seguinte... vamo’ seguindo nesse begezinho”<sup>256</sup> ... só pra dançar um partido-alto... sem tirar o pé do chão...”, e seguem-se as falas:

Candeia: Tira o pé, malandro, quero ver!

---

<sup>254</sup> the result is that participatory music making leads to a special kind of concentration on the other people one is interacting with through sound and motion and on the activity in itself and for itself.

<sup>255</sup> deeply participatory (...) are founded on an ethos that holds that everyone present can, and in fact should, participate in the sound and motion of the performance.

<sup>256</sup> Gíria para BG (literalmente “begê”, *background*), termo utilizado, nesse sentido, em programas de rádio e tv, com significado de trilha ou fundo musical. O termo “begezinho” é dito por Velha da Portela, ao final do samba *Linha de Candomblé*, presente no *Partido em 5 Vol 1*, pedindo para que os músicos não parassem de tocar para que se pudesse “dançar um partido-alto”. Neste momento do samba, os compositores citam passos, tiram sarro de quem não sabe dançar, ou de homem que dança “com a mão nas cadeiras”, coreografia/gesto da dança que seria típica das mulheres. Ver FERRAZ, 2018, p. 211-2.

(Vozes diversas)

Velha: n'pó' tirar pé do chão... olha o corta-jaca... o amoladinho... (vozes diversas)... Vai, Alicate... isso é roda de samba, tem que dizer no pé...

(Ouve-se Candeia e Casquinha falando o nome de Anézio)

Casquinha: Tira o Anézio, tira o Anézio...

Velha: Anézio não sabe dançar!

Candeia: Ma o Anézio só samba ca' mão nas cadeira, malan!

Velha: Não, mas aqui é partido-alto!

Candeia: Num rebola, rapá... é no pé!... Fala, Dotô!<sup>257</sup>

Velha: Gilberto, Marçal, todo mundo na (incompreensível), rapá?! Olha aí, manda o Casquinha na roda...

Candeia: Olha aí... Ouve o cavaco do Osmar... Ouve o cavaco do Osmar!

Da mesma forma, em *História de Pescador (Vol 2)*, um partido-alto de mote e versos improvisados curtos, Candeia se surpreende, aparentemente, quando um verso é dito por Dotô, que está participando da gravação somente como percussionista. Em seguida Candeia pede, enquanto o som e o refrão estão sendo cantados, para que Marçal diga um verso; e este o atende, mantendo o balanço e continuando o samba. A situação, portanto, é dos sambistas “entre os seus”, uma reunião de amigos, e seja na dança ou na improvisação de versos, aqueles ali presentes são convidados a participar de variadas formas. É um micro-universo de sambistas, em uma quase “demonstração” de um pagode, que pode ser muito maior e envolver muitas pessoas a mais, e cuja experiência remete ao ambiente da escola, feito por pessoas que dela participam, mas que aqui, nos Lps, tem a função de extrapolar seus limites, ensejando a possibilidade de cativar público tanto pelo som como pelo que se pode apreender dele.

---

<sup>257</sup> Não obstante existam maneiras distintas de se dançar o samba e o partido-alto, como também existam diferenças entre os passos dançados por homens e mulheres, as falas demonstram que o ambiente, aqui, é absolutamente masculino e machista, como demonstra essa fala/brincadeira de Candeia. Ao mesmo tempo é importante ressaltar a importância do papel feminino no ambiente da escola de samba, como por exemplo, em relação à prerrogativa na escolha dos sambas de terreiro.

Ao mesmo tempo em que nesse tipo de prática todos são bem-vindos, não quer dizer que não existam diferentes níveis de especialização, seja de quem dança ou quem toca<sup>258</sup>. Nesse caso, habilidades “excepcionais” demonstradas nesse campo fogem do propósito básico da participação, que tende a diluir o indivíduo no grupo, como pode causar constrangimentos em relação àquelas pessoas que, ainda pouco confiantes em dançar ou a participar de alguma maneira possível, são desmotivadas pela percepção da diferença sobre suas próprias habilidades. Em contextos participativos, explica Turino (ibid, p. 31) o espectro da curva de aprendizado é audível e visivelmente presente, e assim proporciona metas alcançáveis para pessoas em todos os níveis de habilidades. Sobre a participação na elaboração sonora presente ao evento, algumas das maneiras que o público pode participar são cantando a melodia do refrão, como também batendo palmas. Essas possibilidades se relacionam com “forma aberta” da música – i. e. , pode ser repetida à exaustão - e a “forma estrófica”, como ocorre, por exemplo, nos versos curtos de partido-alto, por sua vez proporcionadas pelo alto grau de repetição que oferece “segurança na constância” (ibid, p. 40)<sup>259</sup>.

Por outro lado, e nos aproximando dos Lps, algo que chama a atenção é justamente a iniciativa de se gravar um pagode, da maneira que foi feita. Esse tipo de atividade, entendida enquanto música e dança participativas, afirma Turino (ibid, p. 35), é bem mais algo “sobre relações sociais sendo realizadas pela performance do que sobre produzir arte que de alguma forma poderia ser abstraída dessas relações sociais”<sup>260</sup>. Esse tipo de produção não se trata meramente das margens informais do evento “real”, mas, ao contrário, está no centro da vida social (ibid, p. 35).

Como tal, a performance participativas não se encaixa bem com os valores culturais mais amplos da formação capitalista-cosmopolita, onde a competição e a hierarquia são proeminentes e o lucro é muitas vezes um objetivo primário (...) Por esta razão, em lugares como os EUA<sup>261</sup> as

<sup>258</sup> Ainda podemos acrescentar, nesse caso, que versa. Porém, a habilidade para versar é por natureza mais complexa do que participar batendo palmas ou dançando. Da mesma forma, aqui seria possível traçar uma intersecção entre a performance participativa e a de apresentação, uma vez que, havendo participação de público, este dificilmente irá interagir nos desafios versados.

<sup>259</sup> Ajudar a cantar o refrão, mesmo não sendo partideiros tem grande importância na motivação geral e como prática associativa, de um modo do fazer coletivo

<sup>260</sup> About the social relations being realized through the performance than about producing art that can somehow be abstracted from those social relations.

<sup>261</sup> Seria perfeitamente possível trocar o país em questão pelo Brasil, principalmente em relação a centros urbanos (como São Paulo e Rio de Janeiro), onde principalmente jovens universitários se organizam em grupos mobilizados para alguma prática acústica, invariavelmente remetendo a “tradições brasileiras” que vão das cirandas, grupos de maracatu (baque virado), boi bumbá, até o próprio samba. Da mesma maneira, esses

tradições participativas tendem a ser relegadas a cortes culturais especiais que se opõem à formação cultural mais ampla. As atividades participativas existem sob o radar da atenção oficial e popular dominante nas sociedades fortemente capitalistas, e elas ainda existem - algumas pessoas as procuram ou as criam porque oferecem recursos especiais para integração e experiência individual e social, fluxo<sup>262</sup> e diversão. (TURINO, *ibid*, p. 35-6)<sup>263</sup>

Retomando a questão sobre a gravação, é possível que alguns dos tantos aspectos constitutivos dessa modalidade de prática descrita por Turino guardem certa proximidade com o caso relatado anteriormente por Vargens. Se por um lado as gravações comerciais tendam, de modo geral, a obedecer determinados padrões de gosto e estética assentados em um dado momento, o que certamente extravasa na gravação dos discos *Partido em 5* é aquilo que notadamente a estética típica dos discos de samba não comporta(va); por outro, a identificação com os ouvintes ocorre por qualquer outra razão, mas que não escapa ao teor das letras, do acompanhamento percussivo e do cavaquinho, das vozes dos compositores, os coros respondendo aos refrãos, enfim, a proximidade com uma série de elementos que formam um complexo dificilmente discernível que mobiliza afetos e traz, de alguma maneira, a proximidade do evento em si<sup>264</sup>.

É importante lembrar que todas essas questões abordadas até o momento fazem referência a um “tipo” de trabalho relacionado a uma formação acústica que, a partir de sua sonoridade e dos elementos constitutivos dela, são a base do protesto registrado em discos. Por exemplo, na citação de Catoni, ao início deste capítulo, percebe-se que embora a vontade do futuro sambista em participar da atividade musical, antes mesmo que tocasse ou cantasse

---

grupos tendem a buscar em diversas localidades afastadas dos centros dessas cidades grupos “tradicionais” remanescentes de comunidades distantes e/ou antigas, geralmente de migrantes do norte e nordeste do país.

<sup>262</sup> Deixamos a palavra em seu sentido literal, “fluxo”, pois ao menos atualmente ela também possui conotações musicais correntes, principalmente no movimento hip-hop, como também no funk. Ao mesmo tempo, Turino cita neste trabalho (*ibid*, p. 31) o psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi, autor da teoria do flow, que se refere a um estado mental de total envolvimento com sua atividade, gerando foco, sensação de energia e prazer.

<sup>263</sup> As such, participatory performance does not fit well with the broader cultural values of the capitalist-cosmopolitan formation, where competition and hierarchy are prominent and profit making is often a primary goal (...) For this reason, places like U.S. participatory traditions tend to be relegated to special cultural cohorts that stand in opposition to the broader cultural formation. Participatory activities exist beneath the radar of mainstream official and popular attention in staunchly capitalist societies, and yet they still exist - some people seek them out or create them because they offer special resources for individual and social integration and experience, flow and fun.

<sup>264</sup> Gravações de rock, jazz, ou mesmo algum repertório de samba comercial costumam privilegiar ou “repetições” com a sensação da presença do público, ou até algumas pequenas novidades em suas gravações ao vivo. O pagode, dado o ambiente e o tipo de interação, parece por natureza ser sempre “ao vivo”.

alguma coisa, ele conta da “repreensão” que sofreu por estar carregando uma sanfona. Alertado que “ali não se fazia calango<sup>265</sup>”, mas samba (“aqui é escola de samba”). Velha, durante seu “papo”, no *Vol 2*, também faz menção ao calango quando faz piada com Anézio, dizendo “Cumé, Anézio? Vai tocá(?) teu cavaco, mermão? Essa batida de calango, mermão? Depois que cê morar lá pro estado do Rio... lá p’o lado de Olinda... cê perdeu a, ah, aquela, aquela palhetada que cê sabia, da palhetada tão bacana, mermão?”. Velha faz piada também com Candeia, repreendendo-lhe por não tocar o pandeiro corretamente: “tu para de tocar esse pandeiro atravessado, hein? Tu não é japonês, mermão? Fica tocando esse pandeiro atravessado, aí, mermão?!”,<sup>266</sup>.

Tanto no caso de Catoni como de Velha, as “broncas” só fariam sentido para alguém que conhecesse o samba urbano/carioca naqueles moldes. Mais do que isso, até porque nem o samba nem a grande maioria de gêneros, repertórios e formações acústicas são estanques; são produzidos por pessoas e podem/devem refletir os processos sociais, históricos, culturais em sua especificidade contextual. Há uma dificuldade geral em se determinar os elementos constitutivos de qualquer “gênero musical”, algo semelhante a um manual de instruções que indica “como” se faz. No caso especial dos discos *Partido em 5*, além da pequena instrumentação citada, pouquíssimas “informações” poderiam ser percebidas pelo ritmo das melodias, com exceção das composições de Velha, talvez, a maioria canta seus sambas de modo bastante livre, “solto”, interagindo de modo particular e pessoal com o balanço instrumental.

---

<sup>265</sup> Manifestação cultural presente em estados do sudeste brasileiro, de ocorrência predominantemente em áreas rurais.

<sup>266</sup> Esse fato merece uma nota mais longa. Pelas gravações, percebe-se que Velha iria dizer (ou teria dito) um pagode chamado *Preto de cara lisa*, como o ouvimos (a duras custas) dizer. Esse samba foi cortado, por alguma razão, e substituído pelo *Papo do Velha*, feito certamente depois da gravação total do pagode. A razão dessa dedução está no fato de que o único pandeiro estranhamente tocado, marcando os tempos com uma batida só, ocorre em *Batuque Feiticeiro*, último samba do *Vol 2*. Acreditamos que possa ter sido tocado por Candeia enquanto cantava.



### 3.1.3 Samba enquanto gênero do discurso<sup>267</sup>

Na medida em que a intervenção sonora é o foco principal, seria importante frisar alguns aspectos dessa produção sonora; claro, não de modo descritivo, separando seus elementos constitutivos de modo a isolá-los e atribuir-lhes algum (falso) significado. Alguns autores que procuraram situar o samba historicamente, não o fizeram com base em aspectos sonoros, mas pela indústria de gravação, o que acaba delimitando-o somente enquanto “gênero musical”<sup>268</sup>, que pouco ou nada esclarece sobre o objeto. Hermano Vianna, como visto anteriormente, se refere a ritmos “pré-samba”, ou “exóticos” (VIANNA, 1995, p. 49). Porém, a própria discussão acerca do samba – na indústria de discos, produzidos desde fins da década de 1910 e o samba como gravado nos anos 30 não fariam parte de uma mesma cadeia? Ou, o samba feito nos pagodes do Cacique de Ramos, ainda que tenham suas especificidades, estariam propondo “mudanças no samba” conscientemente? Seriam coisas completamente distintas, como “esferas autônomas” do conhecimento? Algumas diferenças notáveis são por vezes narradas, mas sem especificidades técnicas claramente definidas<sup>269</sup>.

Por exemplo, Vargens (2011, p. 18) conta que os sambistas da Velha Guarda da Portela “respeitavam alguns sambistas de outras agremiações”. Mas “um nome que havia surgido no disco recentemente [...] fora apresentado na Portela por Walter Rosa. Seu estilo era objeto de largas conversas nas rodas dos sambistas de Oswaldo Cruz. [...] Aos poucos, os sambas desse compositor foram se impondo na exigente casa portelense”. Não resta claro o que era realmente diferente em Martinho da Vila que os sambistas respeitavam, mas é muito interessante notar que naquele momento, no final dos anos 60 e início dos 70, um sambista

<sup>267</sup> De modo bem simplificado, podemos entender que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (...) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos” (BAKHTIN, 2003, p. 268). Referem-se a todos os tipos de manifestações comunicacionais, escritas, verbais, visuais etc. No caso do samba estamos entendendo o pagode como um modo específico de sua prática e comunicação, que pode ser identificado ou singularizado em relação aos outros formatos ou procedimentos. Assim, entendemos o pagode enquanto subgênero do samba, portanto, como *um* gênero do discurso. Abordaremos mais abrangentemente o assunto neste subcapítulo.

<sup>268</sup> Não só nos parece bastante problemática e limitada essa asserção, uma vez que a certidão de nascimento é relegada à indústria, como também a palavra “exótico”, que sem ser problematizada, assume de modo (talvez ou quase) inconsciente um ponto de vista hierárquico sobre quem a profere.

<sup>269</sup> Cavaquinistas com quem conversei e converso costumam fazer uma referência distintiva ao falar do “cavaco velha guarda” – como é o caso dos discos em questão –, como um cavaquinho mais “duro” e apoiado ritmicamente. Como pudemos perceber, esse apoio carrega a estrutura de divisão de tempo do *timeline pattern*/linha-rítmica, diferentemente de outros presentes em gravações comerciais. Estes, apesar de “carregarem” em seu bojo a qualidade de “centrar” o samba, são mais livres, fazem mais “floreios”, como disse Velha.

como Martinho havia desenvolvido um estilo peculiar e diferente de se fazer samba – nesse caso, notado e aprovado por outros sambistas.

Em última instância, e como já nos referimos, o *Partido em 5* parece levar um samba, que pelas suas características sonoras, estéticas etc., não parece se enquadrar nos padrões comerciais. Deprendemos daí que esses compositores e músicos eram conscientes dessa diferença, e que o samba do modo feito por eles não tinha espaço na mídia, por conseguinte, não estabelecia uma comunicação efetiva com estratos sociais significativos que só seria possível fazendo com que esse samba “saísse” do seu ambiente típico: as escolas, os subúrbios, morros, tendinhas etc.

Retomando a questão do aprendizado, tanto quanto o aspecto biográfico de Candeia que, como vimos, guarda recordações de sua infância com o samba, os pagodes e a Portela. O aprendizado do samba, para ele<sup>270</sup>, não está diferenciado do aprendizado da vida. Isso corresponde, a nosso ver, ao processo de aprendizado da linguagem tal como proposto por Paulo Freire (1989, p. 7): “a leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente”. Como, por exemplo, explica Mikhail Bakhtin (2003, p. 282-3)

A língua materna, sua composição vocabular e sua estrutura gramatical – não chega ao nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas mas de enunciações concretas que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam. Nós assimilamos as formas da língua somente nas formas das enunciações e justamente com essas formas. As formas da língua e as formas típicas dos enunciados, isto é, os gêneros do discurso, chegam à nossa experiência e à nossa consciência em conjunto e estreitamente vinculadas. Aprender a falar significa aprender a construir enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, evidentemente, não por palavras isoladas)

Essa “leitura de mundo” sonora é um dos aspectos mais fundamentais do aprendizado em música popular, que privilegia a apreciação, escuta ativa e participação, tanto quanto o aprendizado da língua materna<sup>271</sup>. Por exemplo, como exposto por Bourdieu (1983, p. 97)

<sup>270</sup> E muito provavelmente para outros ali presentes, lembrando, por exemplo, que Nilton Marçal é filho de Armando Marçal (1902-1947), parceiro e Alcebíades Barcelos (1902-1975), o Bide, famosa dupla de compositores do Estácio durante fins dos anos 1920 e 1930.

<sup>271</sup> Ivan Vilela (2011, p. 45-6) faz a mesma referência, embora para fins distintos deste, sobre as crianças de bem pouca idade presentes ao final de um cortejo de congado tocando instrumentos. O modo pelo qual aprendem a tocar, dançar etc. é feito por interesse delas, que escutam, observam e imitam. É o que ele chamou de “pedagogia do congado”.

Assim, o que a ideologia do gosto natural opõe, através de duas modalidades de competência cultural e de sua utilização, são dois modos de aquisição da cultura: o aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a primeira infância no seio da família, e o aprendizado tardio, metódico, *acelerado*, que uma ação pedagógica explícita e expressa assegura. O aprendizado quase natural e espontâneo da cultura se distingue de todas as formas de aprendizado forjado, não tanto, como o quer a ideologia do "verniz" cultural, pela profundidade e a durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a cultura que ele favorece. Ele confere a certeza de si, correlativa à certeza de deter a legitimidade cultural, verdadeiro princípio do desembaraço ao qual identificamos a excelência; ele produz uma relação mais familiar, ao mesmo tempo mais próxima e mais desvolta, com a cultura, espécie de bem de família que sempre conhecemos e do qual nos sentimos o herdeiro legítimo: a música não são os discos e a eletrola dos vinte anos, graças aos quais descobrimos Bach e Vivaldi, mas o piano da família, ouvido desde a infância e vagamente praticado até a adolescência; a pintura não são os museus, de repente descobertos no prolongamento de um aprendizado escolar, mas o cenário do universo familiar<sup>272</sup>.

Bem mais próximo ao caso em questão é a descrição realizada por Araújo (2022, p. 108)

Para aqueles situados entre os estratos mais baixos da hierarquia social, o aprendizado geralmente começa “cedo” – em geral aos 5 ou 6 anos de idade. A primeira exposição ao samba em tais casos acontece em casa ou em sua proximidade, assistindo adultos cantando, tocando e dançando, e os imitando, acompanhados por instrumentos improvisados como latas, garrafas e caixas de varias formas e tamanhos. A supervisão por adultos ou ajuda informal durante os estágios iniciais do processo de aprendizado e mais comumente disponível quando os pais, parentes e pessoas próximas já participam de uma bateria e/ou são músicos inseridos de algum modo no mercado de música

Essa proximidade entre música – nesse caso uma formação acústica específica do samba - e linguagem falada em termos de aprendizado nos possibilita aprofundar um pouco mais o assunto.

Silvia Cordeiro Nassif e Jorge Luiz Schroeder<sup>273</sup> (2016, p. 145), embora estejam centrados na educação musical e enfoquem um repertório distinto deste em questão, destacam a apreciação como “uma das dimensões menos valorizadas no ensino-aprendizagem musical (...) ao que parece, muito condicionada às próprias vicissitudes da tradição do ensino musical

<sup>272</sup> BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilo de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). A sociologia de Pierre Bourdieu, São Paulo: Editora Ática, 1983, p. 82-121. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

<sup>273</sup> Os autores publicaram uma série de artigos (NASSIF; SCHROEDER, 2016; 2019; SCHROEDER ; SCHROEDER, 2004; 2011) nos quais procuram desenvolver a música enquanto discurso, tendo como referência o Círculo de Bakhtin (muito embora a noção de “música” proposta pelos autores seja distinta da abordada aqui, tanto quanto são as associações feitas pelos mesmos em relação aos repertórios).

de tradição artística europeia”. Isso estaria associado a uma noção do senso comum, bastante difundida pela educação musical, que trata “música” como “linguagem universal”, e acaba por torna-la “evidência”, tanto quanto emana certa “autossuficiência da teoria musical como fonte de conhecimento” (ibid, p. 145-6). Isso acaba por destacar “a primazia do conhecimento gramatical” associado à sua prática, desconsiderando a importância da “ideia da música como um sistema simbólico culturalmente estabelecido e dialógico por natureza, cujo processo de apropriação passa necessariamente por processos sociais interativos” (ibid, p. 146). Nesse sentido, os autores se fiam no pensamento do Círculo de Bakhtin<sup>274</sup>, além de outros pensadores do campo da cultura e da educação para elucidar alguns aspectos que permitiriam classificar a “música” enquanto discurso (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011).

Os pensadores soviéticos do início do século XX conhecidos como Círculo de Bakhtin desenvolveram um pensamento complexo sobre o funcionamento dos sistemas simbólicos e, embora tivessem como centro das reflexões a linguagem verbal e a literatura, entendiam que suas formulações eram extensíveis aos demais sistemas simbólicos, ou seja, a todo o mundo da cultura (...) Isso nos deixa razoavelmente tranquilos para nos apropriarmos das ideias do Círculo com o objetivo de olhar a arte em geral, e a música em particular (NASSIF, SCHROEDER, 2016, p. 146-7)

Nassif e Schroeder afirmam que a dinâmica que rege o universo simbólico (ou ideológico, termo preferido por Bakhtin para se referir àquilo que é dotado de sentido e valor), pode ser caracterizado pela metáfora do diálogo (2016, p. 147). Portanto, prosseguem os autores, “isso significa que cada enunciado proferido, seja ele uma fala cotidiana ou uma grande obra de arte, é sempre um elo numa ‘[...] corrente ininterrupta de comunicação sociocultural (FARACO, 2009<sup>275</sup>, p. 59, ibid, apud NASSIF; SCHROEDER, 2016)”. A ênfase do argumento está no fato de que tudo aquilo que é dito está vinculado necessariamente a outros estados e processos anteriores, como também se projeta para o futuro. Assim, “não há, pois, a ideia de criação ideológica, em qualquer nível ou contexto, de algo que seja totalmente inaugural, que não se vincule de algum modo ao que veio antes e ao que virá depois” (NASSIF; SCHROEDER, 2016, p. 147).

Essa dialogicidade inerente a todo enunciado, na verdade, pode ser pensada em três dimensões (FARACO, 2009, p. 59): a) uma orientação para o já dito,

<sup>274</sup> O Círculo de Bakhtin era composto, além do próprio Mikhail Bakhtin, por vários intelectuais, entre eles, um filósofo, um biólogo, uma pianista, um estudioso de literatura, um advogado e educador e o linguista e músico Valentin N. Voloshinov, um dos seus principais coautores. Esse grupo se reuniu regularmente em Nevel e depois em Vitebsk entre 1919 e 1929 (FARACO, 2009, p. 13, apud NASSIF; SCHROEDER, 2016, P. 146-7).

<sup>275</sup> FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias do círculo linguístico de Bakhtin. São Paulo. Ed.: Parábola, 2009.

ao qual de alguma forma responde (para o que veio antes); b) uma orientação para uma resposta futura esperada (para o que virá depois); c) uma dialogicidade interna, na medida em que todo enunciado “[...] é uma articulação de múltiplas vozes sociais” (FARACO, 2009, p. 60), ou seja, todo enunciado faz ecoar, de diversas maneiras e em diversos graus, fragmentos de discursos alheios. (NASSIF; SCHROEDER, 2016, p. 147).

Isso permitiria estender o processo de criação musical como permeado pela dialogicidade nos mesmos três níveis, como

a) toda música é sempre uma resposta a outras músicas que vieram antes; b) de um lado, leva em conta as prováveis respostas (sejam elas favoráveis ou contrárias) no momento mesmo de sua elaboração e, de outro lado, certamente receberá em algum momento uma ou mais respostas (musicais ou não); e c) por mais original e inovadora que seja, sempre ressoa, internamente no seu modo de construção, enunciados musicais já usados anteriormente. (ibid, p. 147-8)

Nesse momento, os autores concluem que “as relações dialógicas são, em síntese, para Bakhtin e seu Círculo, relações de sentido que se estabelecem entre enunciados, quer os seus enunciadorees tenham consciência disto ou não” (ibid, p. 148). Isso diz respeito ao fato de que “uma obra artística” pode fazer “ressoar outras” sem que o autor “tenha tido essa intenção ou mesmo se dado conta dessas relações” (ibid, p. 148). “O fato de um enunciado desconhecer seus interlocutores anteriores e posteriores não invalida, porém, o intercâmbio sociocultural que se estabelece, já que o ponto crucial aqui é o plano do sentido” (ibid, p. 148)

O período sociológico e marxista encontra seu coroamento nos três livros assinados pelos amigos e colaboradores de Bakhtin. Contra a psicologia ou a lingüística subjetivas, que procedem como se o homem estivesse sozinho no mundo, mas também contra as teorias empiristas que se limitam ao conhecimento dos produtos observáveis da interação humana, Bakhtin e seus amigos afirmam o caráter primordial do social: a linguagem e o pensamento, constitutivos do homem, são necessariamente inter-subjetivos (...) É nos mesmos anos que Bakhtin se empenha em lançar as bases de uma nova lingüística, ou, como dirá mais tarde, “translingüística” (o termo em uso hoje seria antes “pragmática”), *cujos objetos já não é mais o enunciado, mas a enunciação, ou seja, a interação verbal* (Tzvetan Todorov, 2003<sup>276</sup>, p. XXVII, destaque nosso)

Nassif e Schroeder retomam a distinção feita por Bakhtin (2000, p. 239, apud NASSIF; SCHROEDER, ibid, p. 148) entre “texto” e “fenômeno natural”, segundo o qual “o conceito de texto é tomado num sentido amplo de ‘conjunto coerente de signos’ e, portanto, toda a esfera das ciências humanas e artes de algum modo sempre lida com textos”.

<sup>276</sup> TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. Em: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**, pp. 261 a 326. Trad. do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2ª Ed, 2003, pp. 1-21.

Os textos, por envolverem signos socialmente compartilhados, necessitam serem *interpretados, compreendidos*, e implicam sempre uma relação dialógica entre pelo menos dois sujeitos. Já os fenômenos naturais têm uma existência objetual, independente dos sujeitos, e necessitam apenas ser *descritos* (NASSIF; SCHROEDER, 2016, p. 148, destaque no original)

Portanto, a música entendida como um “texto”, constituída por um conjunto de signos, “não pode ser confundida com uma *evidência*, como algo que existe por si mesmo, independente de qualquer consciência e que pode apenas ser monologicamente descrito” (ibid, p. 149). Diferentemente dos fenômenos naturais, que necessitam apenas ser descritos, uma vez que sua existência é objetual e independente dos sujeitos, “os textos, por envolverem signos socialmente compartilhados, necessitam serem *interpretados, compreendidos*, e implicam sempre uma relação dialógica entre pelo menos dois sujeitos” (ibid, p. 149, destaques no original).

Assim, o que desejamos enfatizar, de acordo com a abordagem feita pelos autores, é que o aprendizado do samba, especificamente como se pode depreender dos comentários dos sambistas, ocorre como uma das dimensões da vida partilhada socialmente, onde a experiência e vivência associadas compartilham um horizonte em comum. Igualmente à língua materna, esse aprendizado não ocorre segmentado – razão pela qual delimitar os aspectos “gramaticais” do (ou desse) samba, muito embora produzido socialmente, parece só fazer sentido se seu aspecto acústico for entendido enquanto “fenômeno natural”: a descrição de como cada instrumento se comporta, a percepção da estrutura de divisão temporal da linha-rítmica incorporada em alguns instrumentos etc., mas que não significa que o aprendizado se daria dessa maneira, de modo estático e descritivo. Sustentamos, portanto, que a constatação da existência de uma “gramática” é algo subjacente a um estado anterior e que a gera, que pode ser descrito enquanto linguagem.

Voltamos, então, para a iniciativa da gravação dos discos *Partido em 5 Vols 1 e 2*: gravar “um samba puro, um samba sem poluição” parece ter sido a maneira encontrada por Candeia e companhia para cristalizar essa linguagem ou aspectos dela dinamicamente, ou seja, em uso. A proximidade com a roda de samba, na qual a simulação vai até as conversas, as broncas, os passos do partido-alto, nos permitiriam inferir que houve até a preocupação de registrar aspectos constitutivos do cotidiano no qual essa linguagem é posta em prática. Com o “pagode” gravado em Lp, muitas informações acerca do próprio samba em sua multiplicidade de formas assumidas pelo país passam a circular entre ouvintes; o processo

distintivo pelo qual os sambistas percebem o seu samba “sem poluição” em relação ao “gênero nacional” pode, desse modo, ser posto ao alcance de um público muito maior.

A aproximação desse samba/pagode com os aspectos vistos anteriormente, ou seja, entendido em suas especificidades enquanto um gênero de discurso, nos aproxima em alguma medida dos pressupostos metodológicos explanados por Araújo a partir do pensamento de Rossi-Landi

Rossi-Landi (1983 [1968])<sup>277</sup>, por exemplo, vislumbrou em Marx os passos incipientes de uma semiótica desmistificada e desmistificadora e discutiu a linguagem enquanto trabalho e comércio. Por essa linha, o filósofo defendeu a exploração da homologia, ou a origem comum, num trabalho humano genérico e apenas pensável como abstração, desenvolvendo-se em campos de crescente autonomia relativa – entre o trabalho linguístico e o não linguístico (um termo consistentemente empregado pelo autor para referir-se a produção material) como um caminho de reflexão mutuamente iluminador direcionado a transcendência da alienação. (ARAÚJO, 2021, p. 28-9)

Ao mesmo tempo, retomamos uma preocupação apontada anteriormente<sup>278</sup> em relação à abordagem de análise semiológica proposta por Jean-Jacques Nattiez (1990, p.50) e seu modelo tripartido de análise, repousado sobre os princípios poïétique, neutro e estésico. Como notado por Kazadi wa Mukuna (2008, p. 17), o propósito desse modelo de Nattiez é “levar o contexto em grande consideração, ou seja, o comportamento total de toda rede de relações que influenciou o compositor”; porém, argumenta Mukuna, que seu ponto fraco “reside no fato de que o foco central é colocado no ouvinte da música, de forma que ignora a influência da experiência cultural do ouvinte no produto” (ibid, p. 17). Acreditamos estar contido na crítica feita por Mukuna, embora ele não aponte ou pareça atentar diretamente, o problema da “experiência do ouvinte no produto”, que pode tornar o aspecto acústico da atividade dos sambistas em algo de sentido unívoco e reificado enquanto “música”. Uma perspectiva mais abrangente, por outro lado, pode trazer à tona outras reflexões acerca dessa atividade, ou seja, como proposto por Bonnie Wade<sup>279</sup> (2006, apud MUKUNA, 2008, p. 13) sobre a necessidade

de uma compreensão da *música como reflexo de uma cultura para música como força de influência dentro de uma cultura e agente de sentido social*; de um enfoque no lugar para um enfoque no espaço; com nossas antenas

<sup>277</sup> ROSSI-LANDI, Ferruccio. **Language as work and trade**. Tradução: Martha Adams *et al.* South Hadley/MA: Bergin & Harvey, 1983 (1968).

<sup>278</sup> FERRAZ, 2018, p. 88-91.

<sup>279</sup> WADE, Bonnie. Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective, in **Ethnomusicology** 50, 2. Primavera/verão 2006, pp. 190-198.

alertas às importantes idéias (sic) de outras disciplinas, as quais estamos prontos a explorar e com as quais esperamos contribuir por meio de nossos estudos musicais. (destaque nosso)

### 3.1.4 Escola de samba como aparelho ideológico

Finalmente, há um último aspecto que se relaciona com as atividades dos sambistas vinculadas à sua escola de samba. Os chamados “elementos estranhos” que passam a frequentar a escola de samba, pelo próprio termo, são vistos como pessoas sem ligação com o universo da escola ou em última instância pessoas que não possuem obrigações com a instituição. Diferentemente, os sambistas em suas agremiações assumem posições que demandam deveres<sup>280</sup>, que tanto se ligam a um trabalho cotidiano como também são uma poderosa fonte de significados. No interior dessa movimentação é que a identidade e a diferença são articuladas e “ativamente produzidas” (Tomaz Tadeu as Silva, 2014, p. 76). Elas “não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social, somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais” (ibid, p. 76).

Retomando a questão sobre reconhecer-se enquanto “povo sambista”, seria prudente então perguntar, à luz das duas primeiras décadas do século XXI, se todos os brasileiros estariam desde então dispostos a investir em tal identidade, como o fariam e qual seria a base ou motivação para essa disposição. Aqui reside um ponto importante que trata da vinculação do sambista à sua escola, que não só difere da “obrigação em reconhecer-se” ou mesmo da vontade/desejo de ser parte de um povo (sambista), uma vez que assumir responsabilidades internamente à agremiação é uma forma efetiva (eventualmente cara) de investimento; porém, no caso em questão, esse procedimento guarda relações com a própria construção da vida dessas pessoas. Essa noção de investimento pode ser percebida, por exemplo, na colocação de Kwame Anthony Appiah (2016, p. 19), segundo quem “por existirem normas de identificação, pessoas que, pelos rótulos, se identificam como x agem às vezes segundo o próprio rótulo (...) uma razão pela qual elas agem como x é que são motivadas pela ideia ‘tenho razão em ‘fazer algo’ porque sou um x’”. Aqui Appiah afirma as identidades como essencialmente subjetivas, “uma vez que a importância delas advém do papel que

---

<sup>280</sup> Ver, por exemplo, ARAÚJO, 2021, cap 3, 4 e 5; CANDEIA & ISNARD, 1978.



desempenham nos pensamentos e nos *atos* de seus portadores”. (ibid, p. 19, destaque nosso). Igualmente, “obrigado a se reconhecer como povo sambista” é uma premissa ideológica – certamente um tanto vazia, uma vez que “sambista” ainda requer alguma definição mais problematizada do que o entimema, aqui subsumido, que se origina no ouvinte ou consumidor de discos de samba. Como posto por Silvio de Almeida (2019, p. 10), “em outras palavras: que não se pode compreender uma ideologia por meio de concepções igualmente ideológicas”.

Olhando, por exemplo, algumas das iniciativas de Candeia aqui elencadas em torno dessa construção da diferença entre “um samba puro” e “esse samba de ar-condicionado, de apartamento”<sup>281</sup>: há desde criação de sambas-enredo, desde os dezessete anos, condicionada pela criação anterior de sambas-de-terreiro; há a criação de Lps autorais, todos eles em torno do samba e de ritmos afro-brasileiros; mobilização de membros da escola para a redação da carta em protesto; a fundação de uma nova escola em protesto pelos “descaminhos do samba”, e finalmente um livro que narra experiências da Portela, não sem antes se envolver com a pesquisa necessária para tal feito, na qual se destacam elementos e características nomeadas dessa distinção: “o negro e popular devem ser valorizados”; e, talvez dos mais importantes, o registro de um protesto sonoro. Percebe-se, assim, a centralidade que a escola (no caso, o GRES Portela) possui em relação aos muitos atos realizados por Candeia.

Woodward (2014, p. 68), por exemplo, afirma que apesar da importância das dimensões sociais e simbólicas da identidade sugeridas pelas discussões em teorias psicanalíticas, é necessário estender essa análise buscando compreender aqueles processos que asseguram o investimento do sujeito em uma identidade. Aqui, portanto, seria possível nos aproximarmos da ideologia como sistema de representação, do modo proposto por Louis Althusser (1980), que, por meio dela, recruta os indivíduos enquanto sujeitos (ou posições-de-sujeitos)

Althusser (...) enfatiza o papel da ideologia na reprodução das relações sociais, destacando os rituais e as práticas institucionais envolvidos nesse processo. Ele concebe as ideologias como sistemas de representação, fazendo uma complexa análise de como os processos ideológicos funcionam e de como os sujeitos são recrutados pelas ideologias, mostrando que a subjetividade pode ser explicada em termos de estruturas e práticas sociais e simbólicas. Para Althusser, o sujeito não é a mesma coisa que a pessoa humana, mas uma categoria simbolicamente construída. (WOODWARD, 2014, p. 61)

<sup>281</sup> Dito por Candeia ao final de *Batuque Feiticeiro*, no Vol 2.

O sistema de representação dado pela ideologia, nesse caso, é enfatizado em relação aos atos, como posto por Appiah, e às práticas materiais, como destaca Silvio de Almeida

A identidade é fruto de uma história, que só pode ser alcançada caso mergulhemos nas relações sociais concretas. Se a identidade é uma ideologia, ela o é no sentido althusseriano de prática material: a identidade como ideologia “existe” nas relações concretas e se manifesta na prática de indivíduos “assujeitados” (tornados negros, brancos, homens, mulheres, trabalhadores, trabalhadoras etc.) pelo funcionamento das instituições políticas e econômicas, orientadas pela e para a sociabilidade do capitalismo. (ALMEIDA, 2019, p. 10)

Althusser (1980) ressalta a importância do que chama em seu ensaio de aparelhos ideológicos de estado (AIE), justamente enfatizando os mecanismos da ideologia em sua tarefa de assujeitar os indivíduos. Segundo o autor, esse seria um caminho para compreender como é assegurada a reprodução nas relações de produção, uma vez que, segundo seu pensamento, a ideologia possui uma base material inscrita em suas práticas. Althusser designa por “Aparelhos Ideológicos de Estado um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas” (ibid, p. 43). Nesse caso, elenca os “AIE religioso (o sistema das diferentes igrejas); o AIE escolar (o sistema das diferentes escolas públicas e particulares), AIE familiar; AIE jurídico; AIE político; AIE sindical; AIE da informação e os AIE cultural” (ibid, p. 43-4). Althusser parte de sua primeira tese (ibid, p. 77) sobre a qual sustenta que a “ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência”, para desenvolvê-la e chegar à conclusão que

não são as condições de existência reais, o seu mundo real, que “os homens” “se representam” na ideologia, mas é a relação dos homens com estas condições de existência que lhes é representada na ideologia. É esta relação que está no centro de toda a representação ideológica, portanto imaginária, do mundo real. É nesta relação que está contida a “causa” que deve dar conta da deformação imaginária da representação ideológica do mundo real. Ou melhor, para deixar em suspenso a linguagem da causa, convém formular a tese segundo a qual *é a natureza imaginária desta relação* que fundamenta toda a deformação imaginária que se pode observar em toda a ideologia (senão se viver na verdade desta). (...) Falando uma linguagem marxista, se é verdade que a representação das condições de existência real dos indivíduos que ocupam postos de agentes da produção, da exploração, da repressão, da ideologização, da prática científica, releva em última instância das relações de produção e das relações derivadas das relações de produção, podemos dizer o seguinte: toda a ideologia representa, na sua deformação necessariamente imaginária, não as relações de produção existentes (e as outras relações que delas derivam), mas antes de mais a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e com as relações que delas derivam. Na ideologia, o que é representado não é o sistema das relações reais que governam a existência dos indivíduos, mas a relação imaginária

destes indivíduos com as relações reais em que vivem. (ALTHUSSER, *ibid*, p. 81-2, grifos no original).

Ao questionar-se acerca da natureza imaginária destas condições de existência, tanto quanto a natureza desse imaginário, Althusser conclui que a ideologia tem uma base material (*ibid*, p. 82), que está inscrita em suas práticas.

Um indivíduo crê em Deus, ou no Dever, ou na Justiça, etc. Esta crença releva (...) das ideias desse mesmo indivíduo, portanto dele, como sujeito possuindo uma consciência na qual estão contidas as ideias da sua crença. (...) O indivíduo em questão conduz-se desta ou daquela maneira, adota este ou aquele comportamento (prático e, o que é mais, participa em certas práticas reguladas, que são as do aparelho ideológico de que “dependem” as ideias que enquanto sujeito escolheu livremente, conscientemente. Se crê em Deus, vai à Igreja para assistir à Missa, ajoelha-se, reza, confessa-se, faz penitência (antigamente esta era material no sentido corrente do termo) e naturalmente arrepende-se, e continua, etc. Se crê no Dever, terá comportamentos correspondentes, inscritos nas práticas rituais, “conformes aos bons costumes”. Se crê na Justiça, submeter-se-á sem discussão às regras do Direito, e poderá até protestar quando estas são violadas, assinar petições, tomar parte numa manifestação, etc. (*ibid*, p. 85-6)

Assim, conclui o autor, nesse momento, que as ideias de um sujeito humano existem nos seus atos.

Esta ideologia fala dos actos (*sic*): nós falaremos de actos (*sic*) inseridos em *práticas*. E faremos notar que estas práticas são reguladas por *rituais* em que elas se inscrevem no seio da *existência material de um aparelho ideológico* mesmo que se trate de uma pequeníssima parte deste aparelho: uma missa pouco frequentada numa capela, um enterro, um pequeno desafio de futebol numa sociedade desportiva, um dia de aulas numa escola, uma reunião ou um *meeting* de um partido político, etc. (*ibid*, p. 87-8, grifos no original)

“Devemos à dialética defensiva de Pascal”, explica Althusser (*ibid*, p. 88), “a maravilhosa fórmula que nos vai permitir inverter a ordem do esquema nocional da ideologia. Pascal diz aproximadamente o seguinte: ‘Ajoelhai-vos, mexei os lábios como se fosseis rezar, e sereis crentes’”. Isto, portanto, inverte a ordem das coisas, mostrando que “a existência das ideias da sua crença é material, porque as *suas ideias são actos materiais inseridos em práticas materiais, reguladas por rituais materiais que são também definidos pelo aparelho ideológico material de que relevam as ideias desse sujeito*” (*ibid*, p. 88-9, grifos no original). A partir desse esquema, portanto, desaparece o termo *ideias*; subsistem os termos *sujeito, consciência, crença* e *atos*; aparece os termos *rituais, crenças* e *aparelhos ideológicos* (*ibid*, p. 89).

Aqui reside a tese principal de Althusser, segundo a qual

a categoria de sujeito é constitutiva de toda a ideologia, mas ao mesmo tempo e imediatamente acrescentamos *que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) “constituir” os indivíduos concretos em sujeitos.*(ibid, p. 94)

Se o mecanismo descrito por Althusser está correto<sup>282</sup>, seria possível empregá-la e acrescentar mais uma “pequeniníssima parte desse aparelho”, que seria a própria escola de samba. Não somente os eventos e trabalhos destinados aos desfiles – que por si só já têm um grande influência sobre o grupo – mas, como disse Casquinha, as reuniões de samba aos domingos *na Portelinha*; como disse Martinho, nos partidos que ocorriam quando as visitas iam embora; nos torneios de samba-de-terreiro, que, como disse Monarco, “essa coisa da escola *proibir* o samba-de-terreiro é... é burrice”. Se cabe uma comparação, de fato, entre o *funcionamento* do AIE escolar, que por meio de sua prática (ideológica) material interpela o indivíduo como sujeito, podemos estender essa compreensão também para as práticas mobilizadas pelas escolas de samba. Ou ainda mais: indo (cuidadosamente) bem mais além, poder-se-ia especular ainda que o sentido ideológico emanado por uma escola de samba não escapa à percepção de Candeia, em sua ideia de fundar a G.R.A.N.E.S. Quilombo. Como exemplifica o autor

A partir do que sabemos, *nenhuma, classe pode duravelmente deter o poder de Estado sem exercer simultaneamente a sua hegemonia sobre e nos Aparelhos Ideológicos de Estado.* Dou um único exemplo e prova: a preocupação lancinante de Lenine (sic) de revolucionar o Aparelho ideológico de Estado escolar (entre outros) para permitir ao proletariado soviético, que tinha tomado o poder de Estado, assegurar o futuro da ditadura do proletariado e a passagem ao socialismo. (ALTHUSSER, 1980, p. 49).

Essa fonte de significados que é proporcionada pela escola depende do grau de ligação que o sambista – agora interpelado enquanto sujeito – possui com essa instituição. Mas, como propôs Althusser, “é a natureza imaginária desta relação que fundamenta toda a deformação imaginária que se pode observar em toda a ideologia (*senão se viver na verdade desta*)” (destaque nosso). Assim, e ao que parece, poderíamos afirmar que, por esse ponto de vista, há uma força duplicada no assujeitamento do sambista: a escola surge em função da prática material, da produção de sambas, ou seja, em alguma medida o sambista *vive uma ideologia*.

<sup>282</sup> Existem concepções diversas e amplas sobre ideologia, tanto quanto posições discordantes. Obviamente não é (nem de longe) nosso propósito tentar trazer algum nível de discussão e aprofundamento acerca da ideologia, mas somente propor o funcionamento tal qual descrito por Althusser, que a afasta de uma concepção mais racional para observar seu funcionamento em termos materiais. Para mais discussões, ver em bibliografia, Bourdieu; Eagleton (1994, p. 265); Eagleton (1997).

Por outro lado, todo o esforço investido pelo membro da escola estaria também ligado ao processo de interpelação descrito por Althusser. Portanto, é no interior desses esquemas de significação (também mediados pelo espaço físico das escolas) que se constroem as bases de uma diferença e que acaba por servir como argumento importante para a continuidade da sua ação, em forma de protesto.

### 3.2 Da margem ao centro: o “samba negro” do *Partido em 5*

*Poder-se-ia dizer que o drama não é propriamente esse, pois todo homem é crente e quando, por uma aberração espiritual, não crê em Deus, cria seus deuses particulares e sintéticos – a humanidade dos positivistas, o progresso humano dos liberais do século XIX, a sociedade sem classes dos marxistas ou o hedonismo egoísta dos desesperados – e vive e, principalmente, morrem por eles (...) Ainda não aceitando o esquema clássico dos tratadistas que a ele chegaram mais por hipótese e intuição dedutiva do que por um conhecimento baseado em provas e documentos, ainda não homologando o conceito de que o homem partiu sempre do animismo para o fetichismo e deste para o politeísmo para afinal chegar ao monoteísmo, não se pode deixar de reconhecer que o sentimento religioso do homem muito se transviou e desvairou até chegar a repousar nos princípios filosóficos e éticos das grandes religiões tradicionais. Por isso tudo é de causar assombro ainda numa época em que a capacidade de causar assombro parece esgotada, que as formas mais primitivas e superadas do sentimento religioso venham gozando no Brasil, especialmente em sua capital que devia ser a sua cidade mais culta e evoluída, um favor e um renascimento que são casos típicos, desoladores e alarmantes de involução e incultura (...) A proliferação dos terreiros de macumba, as consideráveis multidões que nas noites de S. Silvestre enchem as praias da cidade para a execução de ritos fetichistas são fatos que deviam encher a todos os elementos das chamadas elites de tristeza – e por que não dizê-lo? – de vergonha. (...) É essa infecção que queremos apontar com alarme. É essa traição que queremos denunciar com veemência. É preciso que se diga e que se proclame que a macumba, de origem africana, por mais que apresente interesse pitoresco para os artistas, por mais que seja um assunto digno para o sociólogo, constitui manifestação de uma forma primitiva e atrasada da civilização e a sua exteriorização e desenvolvimento são fatos desalentadores e humilhantes para nossos foros de povo culto e civilizado. Tudo isso indica a necessidade de uma campanha educativa para a redução desses focos de ignorância e de desequilíbrio mental, com que se vêm conspurcando a pureza e a sublimidade do sentimento religioso. Meditem os dirigentes, os*

*responsáveis e tomem providencia para salvar o povo e a cidade que corre o risco de tornar-se não a capital de um povo civilizado, mas a ampliação de qualquer aldeia perdida nos confins de Angola ou do Congo.*<sup>283</sup>

Por ser considerado o mais representativo produto cultural do país, que foi capaz de gerar identificação entre todos(as) os(as) brasileiros(as), o samba também é – e talvez como consequência disso – alvo de disputas de pertencimento e narrativas, por vezes relacionado a sua origem humilde e sua ligação com religiões afro-brasileiras, em contraposição às diversas classes sociais que também tomaram parte em sua elaboração e divulgação. Por outro lado, ressalta-se que muito embora a perspectiva “nacional” a ele aplicada tenha relação (quase) unívoca com a “construção” de um povo, como visto anteriormente, ou seja, com uma música urbana na construção de um gênero musical comercial.

Ainda que isso tenha relação com a construção de uma “identidade nacional”, ocorrida durante os anos 1930 e 1940, a força de sua difusão e aceitação por praticamente todas as camadas sociais do país nos leva a diversas interpretações presentes em trabalhos relacionados ao gênero. Tanto pela profusão de discussões suscitadas sobre ele como pela sua longevidade e vitalidade, fica clara a necessidade de examiná-lo com respeito às suas modificações estilísticas, seus autores e suas épocas, danças, diferentes instrumentações etc. Por exemplo, uma das questões bastante comentada está sob a perspectiva de mudança dos chamados estilos “antigo” e “novo”, no qual o antigo é considerado como mais ligado ao maxixe, que tem como seu “símbolo máximo” o samba carnavalesco *Pelo Telefone*, de autoria de Ernesto dos Santos (o Donga) e letra de Mauro de Almeida (o Peru dos Pés Frios), gravado por Manuel Pedro dos Santos (Baiano) em 1917, enquanto o novo geralmente é chamado o samba feito pelos compositores do bairro carioca do Estácio de Sá, a partir do final dos anos 20. A palavra “mudança”, nesse caso, parece implicar não só a percepção do ouvinte sobre o som, mas também algum marco divisório (histórico) que supostamente ateste essa asserção. Da mesma forma, essa questão só poderia vir à tona a partir de um interesse em instaurá-la, ou seja, depende de agentes interessados em tal diferenciação que guarda relações estreitas com o período em que o samba carioca vai se “nacionalizando”. Temos então duas questões, aqui, a serem observadas: a primeira, como proposto anteriormente, se refere ao processo de enunciação tal qual posto por Bakhtin, ou seja, não haveria diálogo algum ou influência

---

<sup>283</sup> *Jornal do Brasil*, 06 de janeiro de 1954. ANO XXX – nº 8487 – RIO – Quarta-feira, 06 de janeiro de 1954. Editorial, p. 1. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=195019540106>. Acesso em 28/12/2022.

alguma entre essas diferentes maneiras de se fazer samba? Seriam propostas sonoras diametralmente distintas, sem conexão alguma? Não há dialogicidade no tempo e espaço que menos separe essas vertentes do que as unam? Enquanto a segunda questão, esta se refere aos interesses historicamente demarcados dos agentes envolvidos nessa distinção, tanto quanto na fundação e fixação de uma “identidade brasileira”, cujo símbolo culturalmente a ser caracterizado como tal, é *um* tipo de samba surgido na cidade do Rio de Janeiro. Por trás dessa discussão, agora não resta dúvidas, a “história do samba” se mostra como um local de disputas, de formação de identidades, um campo de poder.

Um exemplo: imaginar que o samba, como se afirma comumente, a partir do Estácio, manteve um padrão estilístico, rítmico, estético, predominante na criação de sambas desde a década de 1930 até aproximadamente os anos 1990 <sup>284</sup>, e levando-se em consideração, obviamente, todas as discussões que motivam essa asserção, então seria o caso de se perguntar se houve alguma(s) nova(s) mudança(s) para que ouvíssemos, logo no ano de 2000, o samba *Maneco Telecoteco*, de Marques e Roberto Lopes, na gravação de Zeca Pagodinho <sup>285</sup>, cujas características são univocamente de maxixe? Se a análise de alguns eventos históricos nos permite perceber e estabelecer *marcos* que os diferenciam, por outro lado, se vistos a partir de *processos* históricos, de mudanças sociais, econômicas, na linguagem, certamente poderemos estabelecer um diálogo mais producente acerca desse samba, do passado ao presente, notado em sua multiplicidade e dinamicidade, como também nos afastamos de perspectivas teleológicas.

De modo geral essas discussões têm origens no início do século XX e estão preocupadas fundamentalmente com a criação da história da música popular no Brasil, e dependente quase que unicamente da memória de seus agentes (desde artistas, autores, produtores, comerciantes, divulgadores etc.), de uma geração de jornalistas e críticos, uma situação que vai perdurar até os anos 1960. “Criando” seus personagens a partir de sua memória – por vezes lançando mão do fato de ter convivido com seus autores – essas importantes figuras, como Jota Efegê e Almirante iniciam a pavimentação da historiografia da música popular no Brasil, como afirma Jose Geraldo Vinci de Moraes (2013). Importante notar que, posteriormente, a maioria dos trabalhos relacionados ao tema samba usam como objetos de discussão as gravações comerciais, artistas que produziram canções e sambas que,

---

<sup>284</sup> Ver SANDRONI, 2012, p. 38.

<sup>285</sup> Lp *Água da Minha Sede*, Universal Music, 2000.

já historicizados, fizeram e fazem parte do panteão de artistas da chamada música popular brasileira. Ou seja, ele é estudado em sua feição comercial, enquanto gênero gravado, não tendo destaque histórico ou, menos ainda, musicológico, em relação às suas práticas cotidianas, nas escolas de samba (exceção feita às abordagens de estudos sociológicos e antropológicos), os pagodes nos botecos, praças, enfim, nos espaços de encontro e de sociabilidade proporcionados pela cidade, e que certamente poderiam redimensionar inúmeros aspectos já ou ainda não abordados.

No *Partido em 5*, a intenção ou o “protesto” parece estar muito mais relacionado à memória de seus integrantes, a maneira como se fez samba dentro da escola de samba, suas modalidades (ou diversões) preferidas, sem sujeição aos desejos de gravadoras ou de produtores artísticos<sup>286</sup>. Pelo contrário, aponta para ao menos uma “aposta no pagode” em relação a um mercado que já se afigurava, que poderia absorver aquelas gravações tão diferentes daquelas que um comportado ouvinte de samba estaria acostumado a ouvir em seu toca-discos<sup>287</sup>.

Ou seja, se por um lado é possível notar algumas vicissitudes do processo de historicização do samba, em grande parte iniciado por algumas de suas testemunhas oculares, na medida em que criam por meio dessas narrativas seu efeito de realidade, também fica claro que, tanto como no processo de tentar fazer alguma biografia, há um processo de seleção intrínseco nesses relatos. Aqui, Candeia parece apelar para algo diferente – selecionando um aspecto dessa “tradição” e evocando sua parcela afrodescendente - compromissado à memória desses sambistas presentes nas gravações, todos oriundos de escolas de samba e acostumados às suas maneiras de fazê-lo coletivamente. Memória essa, de acordo com Pierre Nora (1993, p. 9), que está envolvida em ritualização, que passa de geração a geração.

---

<sup>286</sup> Essa colocação pode ser acusada de ter uma dose de exagero, para não dizer de “inocência”, do desinteresse comercial por parte da gravadora; afinal, não se gasta tempo e dinheiro à toa na indústria de discos. Por outro lado, são discos de baixíssimo investimento, uma vez que não há necessidade de gasto com estúdio para ensaios, contratação de músicos e arranjadores, aluguel do estúdio por muitas horas (uma vez que foi gravado de uma vez, ao vivo) etc.

<sup>287</sup> Ainda que não possamos nos estender demais nesse assunto nessas poucas páginas, vale dizer que o selo Tapeçar – responsável pelos lançamentos de *Partido em 5 Vols I e II* - foi originariamente uma fábrica destinada a produzir cartuchos sonoros para automóveis, e que se tornou um selo para editar os lançamentos da gravadora estadunidense Motown, especializada em *black music*, com nomes como Stevie Wonder, Diana Ross, Temptations, Jacksons Five, dentre outros<sup>287</sup>. Com lucros obtidos na divulgação do *cast* da Motown, o selo começou a investir em samba, montando um catálogo de artistas que iam de Elza Soares e Beth Carvalho a Bezerra da Silva, Xangô da Mangueira e Candeia.



Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência de que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repetitivas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.

### 3.2.1 A construção e manutenção do monumento samba

“Conforme Le Goff<sup>288</sup>, ‘(...) o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (...)’. Parafraseando Paul Zumthor, afirma Le Goff (p. 526): ‘O que transforma o documento em monumento [monumentalização] é sua utilização pelo poder.’ (p.535)” (apud GARCIA, 2017, p. 72). Dentre algumas das dificuldades em se estudar “o” samba se refere aos processos relacionados à construção dele enquanto símbolo nacional. Ao mesmo tempo em que sua diversidade pelo território brasileiro assume diferentes características, tanto o interesse tardio da academia e sua incipiente historicização feita por pessoas ligadas aos seus personagens na cidade do Rio de Janeiro (cf José Vinci de Moraes, 2000), sua monumentalização (cf Tania Garcia, 2017) não só permitiu perpetuar essa memória como também uma espécie de “congelamento” de algumas perspectivas de seus narradores, como o próprio viés dado pelos mesmos em sua construção acabou inevitavelmente influenciando as pesquisas que se seguiram. Aqui procuraremos olhar tanto para algumas das vicissitudes desse processo como também percebê-lo em sua dinamicidade, sempre envolta por disputas e pertencimentos, algo que nos aproxima da formulação, como proposto por Bourdieu (apud LIMA, 2010), da gênese de um campo. Segundo Denise Maria de Oliveira Lima (2010, p. 15)

Conceito básico na obra de Bourdieu, o campo é o espaço de práticas específicas, relativamente autônomo, dotado de uma história própria; caracterizado por um espaço de possíveis, que tende a orientar a busca dos agentes, definindo um universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais — todo um sistema de coordenadas, relacionadas umas com as outras, que é preciso ter em mente ( não quer dizer na consciência) para se entrar no jogo. Entrar no jogo é manejar esse sistema de coordenadas. O

<sup>288</sup> LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas. Editora da Unicamp, 2003.

campo é estruturado pelas relações objetivas entre as posições ocupadas pelos agentes e instituições, que determinam a forma de suas interações; o que configura um campo são as posições, as lutas concorrenciais e os interesses.

Segundo Lima (ibid, p. 16) “um campo faz parte do espaço social — e, portanto, toma dele as suas características”, é um

espaço de posições dos agentes e das instituições que nele estão situados, que, a depender do peso e do volume global dos capitais que possuem, são distribuídas em posições dominadas e dominantes. Os mais importantes em nossa cultura: o capital econômico, o capital simbólico e o capital cultural (destaque no original).

Assim, “o campo é sempre caracterizado pelas lutas concorrenciais entre os agentes, em torno de interesses específicos”, sendo que no campo da arte, por exemplo, ela se dá “em torno da legitimidade (ou autenticidade) dos produtos artísticos”. Fundamental para o caso em questão é notar que “perpetuar ou subverter as regras do jogo, através das estratégias dos agentes, é uma tendência que passa pela mediação de seus *habitus*” (LIMA, ibid, p. 16). Vamos, portanto, trazer algumas questões sobre a historicização desse samba.

Ao perceber, nos anos 1960, o descrédito acadêmico ao analisar as transformações da cultura e da música popular urbana no final do século XIX, Eric Hobsbawn<sup>289</sup> (1990, p. 59, apud MORAES, 2000, p. 205) notou que “a segunda metade do século XIX foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora este fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos mais esnobes e ortodoxos”. José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p. 205) destaca essa questão também pela dificuldade enfrentada pelos trabalhos historiográficos “que tratam de desvendar as relações entre história, música e produção do conhecimento” devido à “dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional”. Ressaltando a importância dos estudos em música popular urbana (nesse caso, a canção, pelo seu forte poder de comunicação, capaz alcançar ampla dimensão da realidade social), Moraes destaca sua proximidade “*dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (...) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências*” (ibid p. 204, destaque nosso). Se as condições reais para se olhar mais atentamente para a produção desse universo já estariam criadas na passagem dos anos 1920/1930,

---

<sup>289</sup> HOBBSAWN, E. J. **História Social do Jazz**. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990, p. 59.

aparentemente as canções poderiam constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia. (MORAES, *ibid*, 204-5)

Porém a questão das dificuldades relacionadas a essa possível abordagem enfrentou problemas mesmo em Universidades e instituições de fomento à pesquisa, que “tradicionalmente menosprezaram as pesquisas em torno dessa temática”. Estas, “quando cederam espaços às investigações sobre a música popular, sempre o fizeram quando havia relações ou com a música erudita ou a folclórica, delimitando-as exclusivamente a esses respectivos departamentos e núcleos” (*ibid*, p. 205).

Infelizmente, a bibliografia da história da música, como mais um elemento da história da arte, de modo geral apenas reforçou essa postura e pouco contribuiu para ultrapassar esses limites e restrições. Ao contrário, suas linhas e tendências predominantes quase sempre serviram para reforçar limitações e preconceitos. O universo popular, por exemplo, geralmente é esquecido pela historiografia da música, e quando se refere a ele, reforça apenas as perspectivas românticas, nacionalistas ou folclóricas. Isto ocorre porque, de modo geral, ela está fortemente marcada por um paradigma historiográfico tradicional, normalmente associado àquela concepção de tempo linear e ordenado, em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente, refletindo e reproduzindo, as sim, uma postura bastante conservadora no quadro da historiografia contemporânea. (*ibid*, p. 205-6)

Moraes ressalta que esta historiografia se desenvolveu baseada em três aspectos de um discurso ordenador: a biografia do “grande artista”, destacado como gênio criador; a centralização das atenções única e exclusivamente na obra de arte; e,

Finalmente, mas não por último, existe a linha que foca suas explicações nos estilos, gêneros ou escolas artísticas, que contém uma temporalidade própria e estruturas modelares “perfeitamente” estabelecidas. Fundada nos modelos e com forte característica evolucionista, os gêneros e escolas se sucedem em ritmo progressivo, e parecem ter vida própria transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os homens comuns. (*ibid*, p. 206)

Retomando algumas observações do autor, parece que a historiografia do samba trabalha com esse horizonte em vista<sup>290</sup>. Existem, de fato, muitas fontes para se pesquisar, avaliar etc. e tal, e que possivelmente não contradigam os pressupostos já estabelecidos. Por

---

<sup>290</sup> Se a referência dada ao importante período compreendido entre os anos 1920 e 1930 – referenciada, no texto, a partir de uma observação de Antônio Machado de Carvalho (*ibid*, p. 204), estaríamos falando de uma época considerada, ao que entendemos, de solidificação de um determinado modo de se fazer sambas comerciais, notadamente creditada aos compositores do Estácio.

exemplo, sobre o interesse no desvelamento de histórias de segmentos subalternos. Visto de modo amplo, os setores subalternos são uma realidade social do país, ao mesmo tempo em que existem níveis ou extratos diferenciados em seu interior, como tais extratos se modificam dinamicamente no curso da história. Porém, um aspecto que atravessa todos esses momentos é a presença maior de pessoas negras nesses setores em relação a outras classificações.

De um lado, a epígrafe<sup>291</sup> no início deste subcapítulo se situa aproximadamente entre o período citado por Moraes e o lançamento dos discos em questão; de outro, é fato que as Universidades brasileiras têm história recente – talvez já um sintoma de algo maior –, as mais antigas datando proximamente ao período citado<sup>292</sup>, como também não eram direcionados para o estudo da cultura urbana de classes subalternas, como as mesmas classes não tinham participação efetiva nas mesmas<sup>293</sup>. Por mais que (ao menos hoje, e desde há um bom tempo) a música urbana popular, ou aquela que ainda é “mais próxima dos setores menos escolarizados” ou dos mais desfavorecidos socialmente, seja de óbvio interesse (a) pesquisador(a), é preciso que ela chegue a ele(a) de alguma maneira. Mas a escuta musical também está direcionada e condicionada por inúmeros fatores, inclusive (na criação do) o gosto, que se liga ao interesse. Então seria de se perguntar a quem interessa ouvir um dado repertório que não é do seu “gosto” como mero ouvinte? Desta pergunta advém outra, qual seja, como se chega a tal música que revela “obscuras” histórias dos segmentos subalternos? Essa cadeia lógica depende da exposição ao repertório. Fechando o ciclo em uma terceira pergunta: os segmentos subalternos produzem música que é consumida pelos mesmos, mas teria ela sido gravada sem que a mesma já tivesse sido “localizada” em sua particularidade/diferença e *potencial* pelo aparato mercadológico e industrial? Afinal, porque houve interesse deste em gravá-la? Estamos de acordo com as colocações de Moraes, mas essas outras observações se fazem necessárias, pois essa produção musical/acústica pode possuir um caráter eminentemente local, e que só pode vir a despertar um interesse mais amplo na medida em que setores de diferentes estratos sociais estejam friccionados entre si, permitindo maior contato ou permeabilidade, de modo que o *produto gravado* apresente

---

<sup>291</sup> Não estamos fazendo alguma alusão associativa do conteúdo do editorial (de um poderoso jornal da cidade do Rio de Janeiro, diga-se) como representativo da “totalidade” do pensamento elitista como preconceituosamente racista.

<sup>292</sup> A Universidade do Rio de Janeiro data de 1920, enquanto a Universidade de São Paulo, 1934.

<sup>293</sup> O próprio interesse de destacados intelectuais dessa época não estava na música popular urbana, nem mesmo pelas exceções feitas ao choro e à modinha por Mario de Andrade (MORAES, 2000, p. 207).

viabilidade em sua comercialização. Assim, o desenlaçar do interesse sobre a música popular urbana teve como principais agentes pessoas próximas a esse universo, mas que possuíam também maneiras de divulga-lo.

os estudos e pesquisas sobre os diversos gêneros da música popular urbana continuaram restritos ao universo da crítica, realizados tradicionalmente por jornalistas, diletantes e amadores, portanto, distantes das universidades e das investigações acadêmicas. Geralmente esses indivíduos estiveram ou estão vinculados ao exercício de profissões próximas à produção e à difusão da música, fato que facilita o contato direto com o material musical, com a linguagem, a crítica e, principalmente, com o cotidiano dos músicos populares. Apesar da relativa ampliação do número de investigadores de origem acadêmica interessados na canção/ música urbana do século XX, foram os críticos de diversas origens e os pesquisadores que nos últimos anos efetivamente contribuíram para a reconstrução da história da cultura popular urbana por meio da canção. (MORAES, *ibid*, p. 207)

Tania da Costa Garcia (2017, p. 71) corrobora essa percepção e faz adendos aos interesses relacionados à construção de uma tradição popular musical brasileira.

A coroação do samba carioca como “a” música popular brasileira possui, reconhecidamente, uma longa trajetória. Tem início com a escrita memorialística, nos anos 1930 – *Na Roda de Samba*, de Francisco Guimarães; *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, de Orestes Barbosa –, segue, na mesma década, com *O Brasil Sonoro*, de Mariza Lira; passa pela *Revista da Música Popular*, editada por Lúcio Rangel, e pelos programas radiofônicos de Almirante, nos anos 1950; e culmina, na década de 1960, com uma nova safra de obras em torno do tema, como *Sambista e Chorões*, de Lúcio Rangel, *Música Popular, um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão, *Panorama da Música Popular Brasileira*, de Ary Vasconcelos e *No tempo de Noel*, de Almirante. Data também da década de 1960 a criação do Museu da Imagem e do Som (MIS)<sup>294</sup>, primeira instituição pública, vinculada ao estado da Guanabara, dedicada à *museificação* do passado musical carioca. Nos anos 1970, durante a ditadura militar, caberia à Fundação Nacional de Arte<sup>295</sup>, especificamente ao Departamento de Música Popular e aos projetos implementados por Hermínio Bello de Carvalho, a coroação do samba carioca como patrimônio da cultura nacional. (destaques no original)

<sup>294</sup> Um aspecto muito importante em relação ao MIS e o assunto que nos interessa foi a coletânea *As Vozes Desassombradas do Museu* (FERNANDES, Antônio Barros [org.]. **As vozes desassombradas do Museu: Pixinguinha, Donga e João da Baiana**. Rio de Janeiro: MIS, 1970.). Este livro, feito a partir de trechos interessadamente selecionados (alguns até modificados, tendo sempre em vista o interesse na valorização e consolidação da cultura musical nacional, tanto quanto a suavização dos conflitos raciais dos depoimentos orais de diversos musicistas negros). Ver LIMA, 2022.

<sup>295</sup> A Funarte (Fundação Nacional de Arte) foi criada em 1975 pela Política Nacional de Cultura e atuava como órgão executivo em áreas sem especificação por parte do governo, como artes plásticas, música e folclore. Segundo a autora, a Funarte possuía duas vertentes de ação: a preservação do patrimônio artístico e o incentivo à cultura. Ver mais em GARCIA, *ibid*, p. 72).

A autora afirma que Hermínio Bello de Carvalho, figura de grande circulação no meio artístico e intelectual carioca, atuando principalmente como produtor cultural, esteve durante dez anos à frente da divisão de música da Funarte, onde desenvolveu projetos com vistas a incentivar nova safra de compositores e intérpretes brasileiros, “mas também voltados à *monumentalização* de artistas e obras da música popular, perseverando na defesa de uma tradição construída ao longo das décadas anteriores”. Assim, Carvalho contou, em sua equipe, com pesquisadores e jornalistas ligados com a cultura da cidade, “sobretudo com o samba” (ibid, p. 73, destaques no original). Garcia destaca as articulações e as afinidades ideológicas dessa vasta rede de profissionais envolvidos com a música popular que, ocupando lugares de poder – “imprensa escrita, em emissoras de rádios, no mercado fonográfico e em instituições públicas, como o Museu da Imagem e do Som (MIS) e a Funarte” (ibid, p. 73) – conseguiram, “nas brechas da política cultural instituída pelo regime militar, monumentalizar artistas e repertórios do universo musical do Rio de Janeiro como patrimônio da cultura nacional”<sup>296</sup>(ibid, p. 73).

Não obstante a atuação da Funarte fosse pautada pelo *Plano Nacional de Cultura*, que tinha como um de seus pilares a “fixação da personalidade cultural do país, em harmonia com seus elementos formadores e regionais” (CALABRE<sup>297</sup>, 2007, p. 92), chama a atenção a maneira singular como este ideário foi, desde o início, apropriado pelos projetos implementados por Hermínio Bello de Carvalho e seus colaboradores. A homenagem póstuma a duas personalidades cariocas, o jornalista Lúcio Rangel e o radialista e pesquisador Almirante, figuras-chave do processo de *monumentalização* e *museificação* do samba carioca, já sinalizava o que estava por vir. (GARCIA, 2017, p. 75, destaques no original)

No mesmo ano de 1975, houve uma série de debates realizados no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, no qual diversos especialistas do campo das artes discutiram acerca de suas preocupações, sendo que duas merecem grande destaque: a censura crescente nas artes e a desnacionalização da vida cultural brasileira (STROUD<sup>298</sup>, 2007, p. 31, apud GARCIA, ibid, p. 75). Dos desdobramentos desses debates, afirma Sean Stroud<sup>299</sup>, houve a

---

<sup>296</sup> Tania Garcia analisa especificamente, o projeto *Lúcio Rangel e seus entrelaçamentos com o Projeto Almirante*, ambos desenvolvidos por Carvalho e sua seleta equipe na Divisão de Música Popular da Funarte. (ibid, p. 73)

<sup>297</sup> CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In. RUBIM, A. A. C. e BARBALHO, A. (org.) **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador, EDUFBA, 2007.

<sup>298</sup> STROUD, Sean. **The Defence of Tradition is Brazilian Popular Music. Politics, culture and the creation of música popular brasileira**. Ashgate Popular and Folk Music Series. Ashgate Publishing London, 2007.

<sup>299</sup> Apud GARCIA, 2017, p. 75.

criação, em Curitiba, no mesmo ano de 1975 da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB), da qual fizeram parte, dentre outros, Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Roberto Moura, Ruy Castro, Tárík de Souza e Zuza Homem de Mello<sup>300</sup>. Além disso, houve o encaminhamento de uma carta endereçada ao então ministro do MEC, Ney Braga, propondo um reforço à lei de 1961 que exigia que 50% das músicas executadas em rádio fossem de origem brasileira. No encontro seguinte da APMPB, realizado um ano depois, a pauta centrava-se novamente em relação à invasão de músicas estrangeiras (STROUD, 2007, apud GARCIA, *ibid*, p. 75).

A autora, então, chama atenção para o espaço de negociação que a Funarte se constituiu, “em que operavam, de um lado, diretores executivos nomeados pela ditadura militar, e, de outro, gente do meio musical que havia respondido positivamente ao aceno interessado do governo, sem abrir mão de seus projetos e convicções” (GARCIA, *ibid*, p. 75). Dentre os diversos projetos lançados nesse período, “a partir de 1978, estavam o concurso de monografias, projeto *Lúcio Rangel*, e o registro em disco de repertórios da música popular brasileira fora do *mainstream*, projeto *Almirante*” (*ibid*, p. 76). Nesses editais, não era incomum a participação dos mesmos membros tanto em sua elaboração e roteirização<sup>301</sup>, como também no papel de julgadores e avaliadores dos mesmos concursos.

No decorrer do projeto *Lúcio Rangel*, Hermínio e seus pares vão deixando rastros de uma declarada preferência pela música popular carioca e seus músicos, mais especificamente pelos compositores ligados às tradicionais comunidades das escolas de samba, em detrimento da diversidade da cultura

---

<sup>300</sup> A autora chama a atenção para os nomes listados. Acrescentaríamos que, exceção feita ao nome de Zuza Homem de Mello, a ala dos componentes da APMPB citada poderia ser descrita como parte da redação do jornal *O Pasquim*, em meados dos anos 70; não só os nomes como também a preocupação da invasão musical estrangeira pauta boa parte das matérias e críticas d’*O Pasquim* realizadas nesse período.

<sup>301</sup> Garcia destaca (*ibid*, p. 81), por exemplo, que em relação ao edital para o concurso sobre a obra artística de Orlando Silva, Ary Vasconcelos imprime a mesma cronologia de fatos descrito por ele sobre o cantor em seu livro *Panorama da Música Popular Brasileira* (VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira**. Livraria Martins Editora, São Paulo, 1964. ) “imprimindo à monografia, que ainda nem sequer existia, sua visão da história, não deixando muitas alternativas para o futuro autor” (*ibid*, p. 81). Garcia afirma que o roteiro mais detalhado, se por um lado buscava evitar deslizos eventualmente cometidos por autores menos experientes, por outro engessava a narrativa, “impedindo qualquer desvio do pesquisador do caminho previamente definido pelo diminuto grupo de especialistas do qual se cercava Carvalho” (*ibid*, p. 82) Outra questão importante se refere ao edital para o concurso sobre as tias baianas, que tinha à frente Tia Ciata. A autora afirma que, apesar da qualidade indiscutível do trabalho, ele foi vencido por um membro da comissão julgadora, Roberto Moura. Aqui acreditamos haver um engano, pois tanto o jornalista e crítico musical Roberto Murcia Moura, membro da comissão de Carvalho, é homônimo do autor de Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro, o cineasta e professor Roberto Marchon Lemos de Moura.

nacional, orientada pela política cultural do regime militar. (GARCIA, *ibid*, p. 77)<sup>302</sup>

Em 1979, com a transição da presidência da república do Gal. Ernesto Geisel para o Gal. João Figueiredo, houve também a saída de Ney Braga (1974-1978) para a entrada de Eduardo Portela como novo ministro da Educação e Cultura. Nesse momento, o Departamento de Assuntos Culturais era substituído pela Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC), cujo papel seria de supervisionar as atividades culturais do ministério, algo que interferiria na autonomia da Funarte (BOTELHO<sup>303</sup>, 2001, p. 80, apud GARCIA, *ibid*, p. 78). Preocupado com tal transição, Carvalho redige uma carta endereçada aos funcionários da fundação, “expondo o tipo provisório de liberdade vivida, garantida muito mais pelas relações pessoais estabelecidas, do que pelas instituições políticas (1978-1979)” (*ibid*. p. 78). As observações de Carvalho nessa carta também davam conta de que as novas diretrizes do PNC. Segundo a autora, “‘identificação comunitária’ seria o princípio básico da ação proposta pela Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC), que intencionava”:

fazer o levantamento das características culturais das comunidades, das regiões e do povo em geral. Através desses levantamentos, além de se descobrir incríveis riquezas culturais, onde menos se espera, se descobririam também as grandes motivações da comunidade, que seriam então o componente essencial de um projeto maior de desenvolvimento do país (1978-1979, apud GARCIA, p. 78).

Assim, afirma Garcia (*ibid*, p. 79)

Carvalho e sua equipe, dominando a história a ser narrada, apresentavam estrategicamente a sua versão de “identificação comunitária”, relacionando “a fixação da linguagem do samba” à história da sua comunidade. E, fazendo frente ao discurso de unidade harmônica de nação, homogeneizador de classes, gêneros e etnias, caro ao nacionalismo dos militares, os roteiros valorizavam o movimento negro em oposição à concepção de “cadinho de

---

<sup>302</sup> Como discutido com o Professor Alberto Ikeda, orientador deste trabalho, é preciso levar em consideração que nessa época da Ditadura Civil Militar o Folclore “brasileiro” também mereceu muito enfoque, com monografias, revistas, gravações de discos compactos e LPs e bastante “pesquisa” (registro), algo que vinha desde antes do Golpe Militar. Existem muitas, muitas, publicações, discos, documentários etc. dessa época, concomitante aos estudos das músicas populares urbanas. Dependendo da época, os estudos do folclore estavam no Ministério da Educação e Cultura/Secretaria de Assuntos Culturais/FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, existente até hoje no Rio de Janeiro, como o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que tem o Museu de Folclore Edison Carneiro, ligado do IPHAN. É bom lembrar, inclusive, que a Carta do Samba, redigida e liderada pelo Edison Carneiro, é de 1962, antes da Ditadura. A preocupação era da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, portanto pensando o samba na perspectiva do Folclore, tendo a participação de nomes como: Almirante, Ari Barroso, Jota Efegê, Haroldo Costa, Donga, Sérgio Cabral, Pixinguinha, Tinhorão, dentre outros.

<sup>303</sup> BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação. Funarte e política cultural**. Rio de Janeiro. Ministério da Cultura/Edições Casa Rui Barbosa, 2001.



raças”, sugerindo ainda a crítica à atuação disciplinadora do poder sobre a cultura popular.

Houve uma série de dificuldades enfrentadas pelos concursos de monografia realizados pelos editais, dentre os quais a autora cita a pouca projeção do(a) biografado(a) fora e sua comunidade local, baixo número de inscrições e até mesmo da qualidade dos trabalhos apresentados.

Vários foram, portanto, os percalços enfrentados pelo concurso de monografias, o que não intimidou seus idealizadores. Conhecidos de longa data, haviam estado juntos em inúmeras outras ocasiões em ações em prol da preservação e perpetuação do que defendiam ser a música popular brasileira. Desta vez, ocupando lugar estratégico na esfera de poder, mesmo que a contrapelo, não abriram mão de finalmente alçar o samba carioca à condição de patrimônio da cultura nacional. (GARCIA, *ibid*, p. 83)

Dentre os nomes mais recorrentes no processo de formulação dos editais tanto quanto na comissão julgadora das monografias do projeto *Lúcio Rangel* estavam jornalistas e críticos de música popular, como Ary Vasconcelos, Albino Pinheiro, Sérgio Cabral, Paulo Tapajós, Lúcio Rangel (falecido em 1979, participa apenas no primeiro ano), João Máximo, Jairo Severiano, Tárík de Souza, Roberto Moura, Ana Maria Bahiana e o curitibano Aramis Millarch, que por fim elegiam o que era ou não digno de se tornar assunto na imprensa. Alguns como Rangel, Vasconcelos, Cabral e Moura, “investiram na escrita de obras mais densas com o propósito de imortalizar personagens e reavivar repertórios, reafirmando os cânones de uma tradição em construção desde os anos 1930” (*ibid*, p. 83).

Foi essa atmosfera de aceleração da história que provocou, nos menos deslumbrados com o devir, um gosto pelo passado, uma nostalgia nem sempre do vivido, de uma *época de ouro* idealizada como fuga do presente. Desafiados a resistir, atuando em redes, recuperaram e inventaram uma memória coletiva, ideologicamente ancorada no nacionalismo musical, tornando-se seus narradores. Não obstante a política cultural do regime militar tivesse como orientação contemplar a diversidade regional do país, o grupo de Carvalho estabelecido na Funarte, há tempos engajados em torno de um projeto comum, soube estrategicamente abraçar essa oportunidade e oficializar o samba carioca como patrimônio da cultura musical brasileira. (GARCIA, *ibid*, p. 90)

O aspecto que queremos ressaltar, conforme sustenta Garcia, é que a equipe de Carvalho, tendo o domínio da história a ser narrada, apresentava “estrategicamente a sua versão de ‘identificação comunitária’, relacionando ‘a fixação da linguagem do samba’ à história da sua comunidade” (*ibid*, p. 79). Seu discurso ia de encontro àquele relacionado com a “unidade harmônica de nação, homogeneizador de classes, gêneros e etnias, caro ao nacionalismo dos militares”, ao valorizarem o movimento negro em oposição à concepção

difusionista do “cadinho de raças”, “sugerindo ainda a crítica à atuação disciplinadora do poder sobre a cultura popular” (ibid, p. 79).

Notoriamente, o grupo de intelectuais que trabalhou com Carvalho no projeto *Lúcio Rangel* possuía laços que extrapolavam os tempos de Funarte. Organizados em torno de “uma sensibilidade ideológica ou cultural comum” (SIRINELLI<sup>304</sup>, 1996, p. 248), integravam uma rede de relações, estruturada na *média duração*, em prol do nacionalismo musical, moldando e sendo moldada pelas distintas formas de uso e apropriação das representações do popular atreladas ao nacional, ao longo do século XX. *Se o samba carioca foi, em algum tempo, marginal, submetido, pela sua herança negra, às obscuras hierarquias raciais, sua urbanidade nata permitiu-lhe cruzar fronteiras sociais, étnicas e até mesmo ideológicas.* Tal transposição foi facilitada pelas redes e microclimas (SIRINELLI, 1996, p. 253) constituídos por estes intelectuais, com *trânsito e poder em diferentes circuitos culturais, políticos e sociais.* (ibid, p. 88, destaque nosso)

Assim, se por um lado havia interesses institucionais sustentados por suas “afinidades eletivas” (cf GARCIA, 2017), por outro, havia também o movimento de sambistas que se articulavam em torno de preocupações sociais e de valorização do samba a partir de uma perspectiva “negro-popular” (cf TREECE, 2018). Mas o que parece fugir à questão, e aqui buscamos ajustá-la, é o agenciamento negro-popular, no qual vemos a figura destacada de Candeia, que os sambistas *já vinham fazendo* em torno de seu *trabalho*, como resta evidente que posições institucionais de poder raríssimas vezes foram ocupadas por pessoas negras<sup>305</sup>.

Segundo Garcia (2022, p. 4), a gestão de Aloísio Magalhães no IPHAN<sup>306</sup>, embora alinhado ao regime militar quanto à narrativa unificadora das diversidades regionais, “avançou ao reconhecer como ‘bem cultural’ manifestações de grupos e comunidades, incluindo no discurso sobre patrimônio o homem na diversidade de suas manifestações”.

Hermínio Belo de Carvalho à frente da DMP beneficia-se desse arejamento institucional. Afinal, à (sic) despeito da visão de cultura do governo militar ser filiada ideologicamente à Escola Superior de Guerra, marcada pelo binômio cultura nacional-invasão estrangeira, entre os anos de 1970 e 1980, o regime abre espaço para atuação de agentes culturais capazes de imprimir avanços em relação aos anos do CFC e sua política preservacionista (NAPOLITANO, 2017, p. 210, apud GARCIA, ibid, p. 4)

<sup>304</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In REMOND, R. **Por uma história política**. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

<sup>305</sup> Como exemplo direto dessa construção, Marc Hertzman (2013, p. 9), analisando o período de 1910 a 1940 e discutindo a situação de profissionalização de músicos negros, afirma que o governo deixou nas mãos de associações de artistas a tarefa de fiscalizar a distribuição de dinheiro das vendas, direitos autorais etc., mas estas eram dominadas por brancos e quase sempre incapazes de redistribuir o dinheiro.

<sup>306</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Arquitetônico Nacional.

O código que passa a mediar esse diálogo improvável foi o “nacionalismo cultural, que estabeleceu um fio de comunicação tênue entre a direita militar e a esquerda nacionalista, sobretudo de matriz comunista” (NAPOLITANO, 2017<sup>307</sup>, p. 210, apud GARCIA, 2022, p. 4). Assim, sustenta Garcia, “uma visão do simbólico como mediador do político e do social, não referido estritamente ao *estético*, passa a ampliar os ‘campos de enunciação de onde se desenham e se implementam as políticas culturais’” (OCHOA GAUTIER<sup>308</sup>, 2003, p. 83, apud GARCIA, 2022, p. 4, destaque nosso).

As atitudes de Candeia e seu papel como agente nessa disputa não foram uma consequência direta das atitudes do grupo de Carvalho em torno da entronização do samba como legítimo representante cultural brasileiro. Ao contrário, sua trajetória, sua importância singular, mas também sua rede de contatos estabelecida, que não tem como ser posta à parte em seu processo de enunciação política através do pagode iam ao encontro dos interesses já postos em prática pelo grupo. A própria biografia (póstuma) do sambista escrita por Vargens (1987) foi fruto de um edital promovido pelo terceiro concurso do Projeto *Lúcio Rangel*, em 1979, portanto, depois de seu falecimento.

Ao eleger o compositor Antonio Candeia Filho para ser monografado, Carvalho tinha muita clareza do seu objetivo: destacar não só o compositor de sambas, mas o artista engajado que lutou pela preservação das tradições da cultura negra ameaçadas pela excessiva mercantilização da festa carnavalesca. Tensionando com a ideologia política do regime, ao rememorar, via *Projeto Lúcio Rangel* a história do Granés Quilombo, terminava por dar visibilidade a grupos que, à (sic) médio e longo prazo, colaborariam para a “desestabilização das concepções de patrimônio centradas na história e na identidade nacional” (GONÇALVES<sup>309</sup>, 2015, p. 219, apud GARCIA, *ibid*, p. 5).

Se, desde os anos 1960, a busca por uma “essência de brasilidade” encontra no universo simbólico das camadas populares uma fonte para a arte engajada de esquerda, sobretudo em um momento em que o compromisso político frente aos rumos do governo ditatorial parecia ser inadiável (cf NAPOLITANO, 2014, p. 39-42, apud GARCIA, 2022, p. 2), o “universo simbólico das camadas populares” foi e continua sendo em boa parte composto por grupos de pessoas negras, como exposto anteriormente, e cujo exemplo

<sup>307</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. São Paulo: Intermeios. 2017.

<sup>308</sup> OCHOA GAUTIER, Ana María. **Arenas movedizas**: arte, cultura, política. Bogotá: ICANH, 2003.

<sup>309</sup> GONÇALVES, Reginaldo S. O mal-estar no patrimônio identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, jan./jun. 2015.

significativo neste caso são as escolas de samba. Amaílton Magno Azevedo (2006, p. 23), por exemplo, embora analise a trajetória de Geraldo Filme na cidade de São Paulo, ao buscar “as relações de sociabilidade” na reconstrução da memória musical deste sambista, nota

uma sociedade e uma cidade que não resultaram tão formais assim como as elites esperavam, apesar de seu amplo processo de urbanização e industrialização, de sua busca por rigidez e higienização dos seus espaços públicos, da racionalização da governança política e da economia. Por entre esse processo contínuo de urbanização e metropolização emerge uma cidade com traços específicos da cultura dos grupos nos costumes, nos gestos, nos cantos e nos territórios apropriados que configuraram aquilo que denomino de micro-áfricas.<sup>310</sup>

Azevedo destaca a influência de Geraldo filme e dos grupos negros que elaboraram aquilo que chama de “micro-áfricas”, estas entendidas como “expressões culturais de resistência para, imprimir suas marcas, projetos, fazeres e saberes em espaços específicos da cidade” (ibid, p. 17).

Martinho da Vila, que lançou seu Lp *Nem todo crioulo é doido* em 1968<sup>311</sup>, explica<sup>312</sup> com certo incômodo a pergunta de Sérgio Cabral: “Esse teu tipo de samba como é que foi? Ele foi um negócio racional (...), você cismou de fazer o samba assim, ou foi um negócio que veio em você e você fez um samba sem pensar?”.

Olha, essa pergunta é chata, porque não foi medido não. Eu não sei como é que eu fiz, não, veio (ilegível) caras acham que é ignorância. Então de tanto o pessoal perguntar isso, eu andei pensando e descobri. Eu fui criado no Morro da Boca do Mato. Era um morro muito pacato, inclusive não tinha escola de samba. Depois é que criavam que até já acabou e era um morro que tinha todo tipo de imigrante, não era tipicamente carioca, era meio mineirado, como eu disse no disco, onde a gente encontrava bailes de sanfona, nordestino que tocava música do nordeste, tinha folia de reis, mil folclores. Tinha partido alto, batucada, bloco de rodas de batucada. Depois é que veio escola de samba e eu fui criado naquele meio, com mil coisas diferentes, mil sambas...

Vale ressaltar que, como já apontamos, o Lp *Tendinha* (1978), de Martinho da Vila, cujos *shows* tiveram direção de Fernando Faro, palco feito por Elifas Andreato – no qual foi

<sup>310</sup> O autor observa não pretender, com esse termo, “ter uma visão essencialista, racialista ou de busca de raízes originárias e puras”, uma vez que “a cultura é dinâmica, difusa e histórica” (2006, p. 23). Da mesma forma o citamos aqui.

<sup>311</sup> Lp *Nem todo crioulo é doido*, DiscNews, 1968.

<sup>312</sup> *O Pasquim*, 1969, RIO, 25 a 32, nº 27, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=302>> . Acesso em 21/08/2022.

recriado um pagode *na tendinha*, com partido-alto – foi ideia do Candeia, segundo o próprio Martinho<sup>313</sup>. Esse ambiente, como se pode inferir pelos depoimentos, das rodas de partido alto, dos morros, subúrbios, enfim, dos pagodes, poderiam ser descritos como partes constitutivas das “micro-áfricas”, como referido por Azevedo. Retomando a centralidade da discussão, se, por um lado, os desfiles de carnaval estavam inchados e preocupados mais com a espetacularização do que com a divulgação e promoção do produto cultural e artístico proporcionado pelas escolas de samba, e nesse nível exercendo seu papel como aglutinador dos diferentes estratos das camadas sociais – identificados cada qual à sua maneira entre os seus membros -, como protestou Candeia, por outro, estavam por agir (in)diretamente na memória desses sambistas, ou, como já dissemos, na produção do samba. Mais especificamente, e tomando quase a contrabando o pensamento de Nora, esse protesto de Candeia se faz em razão daquilo que ele entende como “memória do samba”, da preservação de características (ou daquilo que fosse possível) de seu grupo, daquilo que para ele está ligado a um modo de viver e fazer, na medida em que ela “emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (NORA, 1993, p. 9). Não é, absolutamente, o caso de afirmar que Candeia estaria ajustando a “real” história do samba ou mesmo do GRES Portela, mas que se utilizou da mesma prerrogativa daqueles que no início do século XX deram início à historiografia do samba (ou, como já dito, da música popular no Brasil), inventando uma tradição na qual seu aspecto político é o mais – e talvez único - evidente: na preservação do seu fazer, contra ingerências externas, contra a “higienização” do samba, contra o racismo. Como afirma Ikeda (2006, p. 72-3)

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

Assim, o papel de Candeia se expande para outro circuito enquanto formulador de política cultural, de acordo com o pensamento de Joaquin Brunner<sup>314</sup> (apud GARCIA, 2022, p. 9)

<sup>313</sup> *O Pasquim*. Ano X – Nº 491 – Rio, de 24 a 30/11/1978 (p. 6). Ver em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=17469>. Acesso em 23/09/2022.

<sup>314</sup> BRUNNER Joaquín Políticas Culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. In: GARCIA CANCLINI (org.). **Políticas culturales en América Latina**. México: Grijalbo, 1987. p. 175-202.

[...] ao intervir dentro de um circuito determinado, (já não somente com o propósito de oferecer um produto simbólico, senão já de influir sobre a orientação, os rumos deste circuito); de criar uma tradição artística determinada; de combater uma escola oposta; de criticar com esta ação cultural ao governo (BRUNNER, 1987, p. 179, apud GARCIA, 2022, p. 9).

Acrescentaríamos, neste caso, os discos *Partido em 5 Vol 1 e 2*, em sua dimensão sonora/estética, como parte constitutiva dessa ampla ação.

### 3.2.2 Racismo, essencialismo e o samba brasileiro

A década de setenta, período em que os Lps foram gravados, foi bastante marcada pela efervescência de movimentos políticos/sociais em diversos setores do mundo ocidental, mas em especial o movimento negro, que aqui nos interessa, teve seu reflexo na cultura urbana de cidades brasileiras como Rio de Janeiro, com, por exemplo, o surgimento, em 1976, do IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), os bailes *blacks* no Clube Renascença<sup>315</sup>, e em São Paulo, com o surgimento do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, em 1978. Esses movimentos foram também amparados por artistas e intelectuais que ligavam a identidade negra ao samba<sup>316</sup>. Além disso, a formulação e negociação dessas identidades negras passam, também, pela assimilação de movimentos negros dos EUA, desde seu estilo de vestimenta até sua postura política, que estavam na pauta dos anos 70, influenciando seu modo de vida e suas práticas culturais (a ponto de gerar preocupação por parte das autoridades oficiais<sup>317</sup>). Nesse sentido podemos notar que boa parte dos questionamentos acerca das transformações pelas quais passa o universo do samba tem início a partir da década de 70, e envolvem diferentes críticas às mudanças notadas como, por exemplo, aquilo que alguns autores chamaram de “embranquecimento” do gênero<sup>318</sup>, ou sobre a espetacularização dos desfiles, que passam a privilegiar “celebridades” midiáticas deixando os passistas, identificados com suas agremiações, relegados a pano de fundo<sup>319</sup>, e mesmo sobre a

<sup>315</sup> Ver Paulina Alberto, 2016, em Bibliografia.

<sup>316</sup> CANDEIA & ISNARD, 1978; LOPES, 2005; SODRÈ, 1998.

<sup>317</sup> (*Jornal do Brasil*, 14/12/1986, matéria intitulada “A revolução do fundo de quintal”, assinada por Tárík de Souza, Cleusa Maria Márcia Cezimbra e Diana Aragão; in PEREIRA, 2003, p. 94)

<sup>318</sup> RODRIGUES, 1984; LOPES, 1981; TINHORÃO, 1998.

<sup>319</sup> CANDEIA & ISNARD, 1978; IKEDA, 1992.

“marcialização” dos desfiles, descaracterizando aquilo que, “de alguma forma a sua essência, que é a criação do próprio samba”<sup>320</sup>. Nos anos 70 também surgem outras agremiações e movimentos, além da G.R.A.N. E.S. Quilombo, ligados a uma estética e música que movimentam ainda mais o universo ligado à negritude, como o movimento Black Rio e o bloco Ilê Aiyê<sup>321</sup>, e também tem início a incorporação na música popular brasileira, de modo mais sistemático, por parte de compositores “de prestígio”, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Djavan, do padrão rítmico característico de outro<sup>322</sup> ritmo afro, originalmente de ritual religioso, “de terreiro”, o Ijexá<sup>323</sup>.

Um dos aspectos principais deste trabalho se refere à fala de Candeia logo na abertura do *Vol I*: “um samba negro”. Não somente é uma expressão cara ao campo como já foi diversas vezes comentada – na maioria das vezes refutada<sup>324</sup>. Ao mesmo tempo, a maioria daqueles que discordam de validade da asserção são cientes das dificuldades acerca da aceitação do samba em razão de ele ter identificação com práticas de populações negras.

Vamos procurar observar algumas dessas críticas a partir da mais antiga que encontramos e que excede ao campo do samba (o que mostra tanto a relevância do assunto como as dificuldades em lidar com o mesmo). Phillip Tagg (1987, p. 2)<sup>325</sup> mostra um grande desconforto com o termo *black music*<sup>326</sup>.

Nesse processo *tivemos* que traçar fronteiras musicais — e culturais que pode ter sido necessário do ponto de vista tático naquele momento, mas que

---

<sup>320</sup> IKEDA, 1990, p. 1.

<sup>321</sup> RISÉRIO, 1995; MIGUEZ, 1999. Enquanto o movimento *Black Rio* era mais ancorado e inspirado no *Black Power* estadunidense, o Ilê Aiyê buscou as próprias raízes na Bahia e na África. Mais em BUSCÁCIO, 2005, p. 30-1.

<sup>322</sup> Maiores informações sobre ritmos de terreiro e seus desdobramentos no cancioneiro popular brasileiro, incluindo o próprio gênero samba, em SIQUEIRA, 2012. **Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas**.

<sup>323</sup> IKEDA, 2016.

<sup>324</sup> Ver, por exemplo, SANDRONI, 2012; VIANNA, 1997; CUNHA, 2015; FERNANDES, 2014, HERTZMAN, 2013; DE LIMA, 2005.

<sup>325</sup> O autor afirma haver duas versões deste texto. Estamos nos utilizando da primeira, que o autor nos informa ter sido finalizada em 4 de Maio de 1987, porém reeditada em 14 de Junho de 1987 e enviada a **Popular Music** (Cambridge University Press), que foi publicada no volume 8/3 (1989, p. 285-298). Disponível em: <https://tagg.org/articles/xpdfs/opeletus.pdf>. Acesso em 03/01/2023.

<sup>326</sup> Percebe-se no texto de Tagg a preocupação mais restrita a tal definição em sua aplicação nos EUA, por sua validade comumente usada em referência à música negra feita naquele país. De qualquer maneira, acreditamos que sua formulação pode dimensionar o debate em sua relevância mais geral acerca de utilizações semelhantes noutros lugares do mundo.

eram realmente o mesmo tipo de linhas divisórias que as traçadas pela própria tradição que procuramos criticar. Estudar música 'folk' ou 'popular' ou 'negra' do outro lado da cerca não significava que tínhamos nos livrado do problema real – a ‘cerca’ elitista, colonialista ou racista – mas aquilo que tínhamos apenas mudou de lado em um jogo com regras duvidosas. Talvez não houvesse uma estratégia alternativa naquela época do que *traçar o perfil da música para a qual queríamos chamar a atenção* chamando-a de 'folk', 'popular' ou 'negro'. Mas quando tais termos ainda são usados hoje como se todos soubessem exatamente o que eles queriam dizer e como se seu significado era estático, sinto uma irritação considerável, porque sou parcialmente culpado por ter perpetuado seu uso no passado e porque é frustrante ver outros regurgitando conceitos que um dia podem ter sido válidos, mas que em um estágio posterior pode se transformar em uma mistificação conservadora.<sup>327</sup> (destaque nosso)

Mas, se um dia tais conceitos “podem ter sido válidos”, porque haveriam de se transformar em “mistificação conservadora”? Seria, talvez, o caso de elucidá-los em seus diferentes tempos e acepções, mas curiosamente Tagg procura dar sua primeira resposta optando por seguir um caminho pragmático, embora não menos mistificador e ainda mais conservador. “Preto é uma cor. Seu oposto é branco” (TAGG, *ibid*, p. 3). Prossigamos.

'Negro' com um 'N'<sup>328</sup> maiúsculo é definido pelo meu dicionário<sup>329</sup> como: ‘um membro de uma raça de pele escura, especialmente um negro (= um membro de qualquer um dos os povos indígenas de pele escura da África e seus descendentes em outros lugares) ou um aborígene australiano’. 'Negro' - também com um 'N' maiúsculo, embora devamos usar 'n' minúsculo em neste sentido — também pode ser usado como um adjetivo significando: ‘de ou relativo a Negros’. De acordo com essas definições, “música negra” significaria música de ou relativo a membros de uma *raça* de pele escura, especialmente de um dos indígenas povos da África e seus descendentes em outros lugares, ou de um dos aborígenes povos. 'Branco' (com um 'B' maiúsculo) é definido como: 'um membro do Caucasoide (= denotando ou pertencente à pele clara *grupo racial da humanidade*, que inclui os povos indígenas da Europa, Norte da África, Sudoeste da Ásia e o subcontinente indiano ou um membro deste *grupo racial*) raça’. 'Branco' - com um 'B' maiúsculo, embora devamos usar 'b' minúsculo neste sentido — também pode ser usado como um adjetivo que significa: ‘uma pessoa de *ancestrais*

<sup>327</sup> In this process we had to draw up musical — and cultural — boundaries which may have been necessary from a tactical viewpoint at that time, but which were really the same sort of dividing lines as those drawn by the very tradition we sought to criticise. Studying ‘folk’ or ‘popular’ or ‘black’ music from the other side of the fence did *not* mean we had got rid of the real trouble — the elitist, colonialist or racist ‘fence’ — but that we had merely changed sides in a game with dubious rules. Perhaps there was no alternative strategy at that time than to profile the music we wanted to draw attention to by calling it ‘folk’, ‘popular’ or ‘black’. But when such terms are still used today as though everyone knew exactly what they meant and as if their meaning was static, I feel considerable irritation, because I am partly to blame for having perpetuated their use in the past and because it is frustrating to see others regurgitating concepts which may once have made a valid point but which at a later stage might turn into conservative mystification.

<sup>328</sup> Naturalmente, o autor utiliza *black* ambas as vezes em que cita a palavra.

<sup>329</sup> **The New Collins Concise English Dictionary**. London, 1982 (apud TAGG, 1988, p. 3).



*europeus* ou denotando ou relativo a um Branco ou Brancos'.<sup>330</sup> (destaques nossos)

Ainda que o texto tenha sido produzido em meados dos anos 1987<sup>331</sup>, quase na última década do século XX, é sabido (pelo menos por “nós”, brasileiros, “mestiços”) que a designação racial “branca” jamais se aplicaria fora dos limites da Europa ou da América do Norte. Por outro lado, quais seriam os limites da produção de dois verbetes destinados a “produzir uma diferença” racial citados em um dicionário (inglês, diga-se), sem abarcar aspectos históricos, antropológicos, sociais e, talvez mais fundamentalmente, geopolíticos? A veemência da crítica de Tagg parece relevar de uma suposta certeza inquestionável sobre seu incômodo. Nota-se, no excerto anterior, que o autor justifica o uso de tais termos pela razão de “traçar o perfil da música para a qual *queríamos* chamar a atenção”, muito embora o próprio autor note em seu texto que “estudar música (...) ‘negra’ do outro lado da cerca não significava que tínhamos nos livrado do verdadeiro problema - a ‘cerca’ elitista, colonialista ou racista - mas que tínhamos apenas mudado de lado em um jogo com regras duvidosas” (ibid, p. 2). Portanto, o problema está no fato de “as regras” - que funcionaram bem e somente para aqueles que as criaram, até então – “terem mudado de lado”.

‘música negra’ é muito mais comum do que ‘música branca’, provavelmente pelo mesmo tipo de razões que expressões como ‘história feminina’ ou ‘música feminina’ causaria muito menos sobranceiras levantadas do que ‘história masculina’ ou ‘música masculina’ (*se é que esta última chegou a*

<sup>330</sup> ‘Black’ with a capital ‘B’ is defined by my dictionary as: ‘a member of a dark-skinned race, especially a Negro (=a member of any of the dark-skinned indigenous peoples of Africa and their descendants elsewhere) or an Australian Aborigine’. ‘Black’ — also with a capital ‘B’, though we shall be using lower case ‘b’ in this sense — can also be used as an adjective meaning: ‘of or relating to Blacks’. According to these definitions, ‘black music’ would mean music of or relating to members of a dark-skinned race, especially of one of the indigenous peoples of Africa and their descendants elsewhere, or of one of the Aborigine peoples. ‘White’ (with a capital ‘W’) is defined as: ‘a member of the Caucasoid (=denoting or belonging to the light-complexioned racial group of mankind, which includes the peoples indigenous to Europe, North Africa, South Western Asia and the Indian subcontinent or a member of this racial group). ‘White’ — with a capital ‘W’, though we shall be using lower case ‘w’ in this sense — can also be used as an adjective meaning: ‘a person of European ancestry or denoting or relating to a White or Whites’.

<sup>331</sup> Somente de modo especulativo: o texto de Tagg intitula-se **Open letter about ‘Black music’, ‘Afro-American music’ and ‘European music’**, e seu desconforto expresso no texto se refere implicitamente à chamada *black music*, termo que se divulga a partir dos EUA. Logo no ano de 1988, uma banda de rock estadunidense e politicamente engajada, formada por músicos negros, o *Living Colour* lançava seu Lp de estreia, *Vivid* (Epic Recors, 1988). O disco teve participação de Mick Jagger, do Rolling Stones, como produtor de duas faixas e também como músico (gaita) em outra. *Vivid* alcançou a sexta posição na Billboard 200 (lista que classifica os 200 álbuns e EPs mais vendidos nos EUA, publicado semanalmente pela revista Billboard) e ganhou dois discos de platina pela Recording Industry Association of America. Uma das faixas mais tocadas (posição 82 entre as Billboard Hot 100) tem o mesmo título do texto de Tagg: *Open Letter (to a landlord)*, cuja letra faz referência implícita à gentrificação de bairros pobres e negros. A Billboard Hot 100 é a tabela musical padrão da indústria musical nos Estados Unidos para canções, publicada semanalmente pela revista Billboard; as classificações nos gráficos são baseadas em vendas, execuções de rádio e streaming online nos Estados Unidos.

*ser usada em nossa parte do mundo). Tais termos são relativos à hegemonia da cultura de seu usuário, então 'música masculina' e 'música branca' soarão estranhas em uma cultura dominada por homens brancos do que 'música de mulheres' ou 'música negra': eles são a exceção e nós somos a regra. Eles precisam de cartões de identificação, nós não. Mas se não estivermos totalmente satisfeitos com a cultura a que pertencemos – e isso é demonstrado por uma escolha de termos que revelam nosso habitat sociocultural – nós talvez seja melhor ser claro sobre por que usamos tais termos e o que queremos dizer com eles. (TAGG, ibid, p. 3, destaques nossos)<sup>332</sup>*

Uma breve digressão, aqui, aproveitando que o assunto é sobre “música” – ou quase, para nós (cf Araújo, 2021), mas que vem ao encontro desse debate, e de encontro com esses argumentos de Tagg. Phillip Ewell<sup>333</sup> apresenta críticas consistentes acerca da branquitude inerente à teoria musical, enfatizando posições pouco (ou nada) destacadas de Heinrich Schenker (1868-1935)<sup>334</sup>, que comprovam seu virulento racismo, sejam diretamente relacionados à teoria musical ou à supremacia dos povos que a desenvolveram e a utilizam. O desconforto de Tagg sobre o termo “*black music*”, como talvez ocorra com outros autores citados neste trabalho, talvez passe “despercebido”<sup>335</sup> quando o adjetivo “*black*” ou “negro(a)” vem descritivamente associado a pessoas, autores(as) e compositores(as). Já o adjetivo “*white*” (“branco[a]”), quando utilizado nos mesmos termos, ao contrário, costuma provocar desconforto e/ou incompreensão por parte de interlocutores(as) brancos(as).<sup>336</sup>

<sup>332</sup> ‘Black music’ is much more common than ‘white music’, probably for the same sort of reasons that expressions like ‘women’s history’ or ‘women’s music’ would cause far fewer eyebrows to be raised than ‘men’s history’ or ‘men’s music’ (if ever the latter were ever to be used at all in our part of the world). Such terms are relative to the hegemony of the culture of their user, so ‘men’s music’ and ‘white music’ will sound stranger in a culture dominated by white males than ‘women’s music’ or ‘black music’: they are the exception and we are the rule. They need identification cards, we don’t. But if we are not totally satisfied with the culture we belong to — and this is shown by a choice of terms disclosing our sociocultural habitat — we had perhaps better be clear about why we use such terms and what we mean by them.

<sup>333</sup> Palestra “A Estrutura Racial Branca da Música”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9\\_9hx1Eshel&t=6527s](https://www.youtube.com/watch?v=9_9hx1Eshel&t=6527s). Acesso 31/01/2023. Trata-se de uma palestra dada por Ewell no Hunter College of the City University of New York, 2020, sob o título *Music Theory and the White Racial Frame*. Neste vídeo, realizado pela UNIRIO, Ewell expõe a palestra com o auxílio da tradução dos professores Cliff Korman e Vincenzo Cambria. O texto original pode ser obtido no sítio eletrônico <http://philipewell.com/> ou diretamente em: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.pdf>. Acesso em 31/01/2023.

<sup>334</sup> No mesmo vídeo, a partir de 36 minutos e 14 segundos.

<sup>335</sup> Uma vez que a utilização dos adjetivos “branco(a)” ou “negro(a)” vem à tona, não importando associado a quê ou quem, fica claro que a questão não se refere necessária e exclusivamente à música ou qualquer outro assunto.

<sup>336</sup> No mesmo vídeo, aproximadamente em 10 minutos e 38 segundos. Aqui, Ewell expõe um trecho de um podcast no qual o convidado Prof. Chenjerai Kumanyika conversa com o apresentador John Biewen.

Voltando ao assunto, ainda que esta questão exceda um tanto nossos própositos – afinal o assunto aqui tratado é eminentemente local – ela, definida pela “cerca elitista, colonialista e racista”, pode guardar relações com a própria posição ou com o “desconforto” de pessoas não-negras em relação ao assunto da *black music*, ou mesmo do “samba negro” do *Partido em 5*. Referimo-nos ao desconforto de ter que aceitar tais termos e discuti-los, que não só iniciam uma cisão na categoria icônica de nação enquanto “pedra-angular” de processos de construção identitária<sup>337</sup>, como também subscrevem a permanência do racismo anti-negro como um processo originariamente destacado em sua “masculinidade branca”, “colonialista”, ainda em tempos atuais. Discutiremos esse assunto, portanto, a partir da perspectiva de um dos efeitos do colonialismo apontado por alguns autores.

Refletindo sobre os efeitos do colonialismo, Oscar Castro-Gómez inicia chamando a atenção para o que denominou de “o ponto cego de Marx” (2005). Para Castro-Gómez, “Marx permaneceu preso a uma visão teleológica e eurocêntrica da história, para a qual o colonialismo é um fenômeno puramente aditivo - e não constitutivo - da modernidade” (ibid, p. 19). Essa apreciação é mudada ao final do século XX com o surgimento dos estudos pós-coloniais<sup>338</sup> e subalternos, quando teóricos advindos de ex-colônias europeias situadas na Ásia e no Oriente Médio, “como Said, Bhabha, Spivak, Prakash, Chatterjee, Guha e Chakrabarty”, começaram a mostrar que o colonialismo possui uma “dimensão epistêmica ligada ao nascimento das ciências sociais, *tanto no centro quanto na periferia*” (ibid, p. 19-20, destaque nosso).

Nesse sentido, poderíamos falar em descolonialidade e não em colonialismo para destacar a dimensão cognitiva e simbólica desse fenômeno. Quase todos os autores mencionados argumentaram que as ciências humanas e sociais modernas criaram um imaginário sobre o mundo social dos “subalternos” (*o oriental, o negro, o índio, o camponês*) que não só serviu para legitimar o poder imperial de uma forma econômica e político, mas também contribuiu para criar os paradigmas epistemológicos dessas ciências e para gerar as identidades (pessoais e coletivas) de colonizadores e colonizados. Assim, a colonialidade está longe de ser um fenômeno colateral ao desenvolvimento da modernidade e do capitalismo, como Marx propôs erroneamente. (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 19-20, destaque nosso)<sup>339</sup>

<sup>337</sup> Ver, por exemplo, HALL, 2003.

<sup>338</sup> O termo colonialidade já é uma das respostas críticas que procura adequar questões que a noção de “pós-colonialismo” abarca. Ver, em bibliografia, Arif Dirlik (DIRLIK, 1997).

<sup>339</sup> En este sentido cabría hablar de colonialidad antes que de colonialismo para destacar la dimensión cognitiva y simbólica de ese fenómeno. Casi todos los autores mencionados han argumentado que las humanidades y las ciencias sociales modernas crearon un imaginario sobre el mundo social del «subalterno» (el oriental, el negro,

Tagg, assim como veremos em outros autores, manipula a palavra e a diferença para construir seu cenário idôneo quase sem perceber, mas – como nos termos da “contenção”, proposto por Bhabha, anteriormente - completamente inequívoco em relação à suposta inadequação do termo “música negra”. A sequência corrobora tanto a visão do “observador ocidental neutro” como a pretensão de uma “musicologia total”

Espera-se que todos nós implicitamente saibamos exatamente o que todo mundo quer dizer e ter conceitos claros do que é negro ou africano sobre ‘música negra’ ou música ‘afro-americana’, assim como se presume que tenhamos uma ideia clara sobre o que é branco ou europeu na música “branca” ou “europeia”. Eu só fico confuso. Muito raramente é dada qualquer evidência musical para a cor específica da pele ou continental da música sobre a qual se fala e quando a evidência é apresentada, geralmente me parece bastante frágil do ponto de vista musicológico. (TAGG, *ibid*, p. 2)<sup>340</sup>

Um rápido comentário sobre a “fragilidade da argumentação musicológica” – que no caso de Tagg já estava posta desde seu primeiro questionamento. No decorrer de sua carta, o autor elenca “alguns equívocos musicológicos” acerca de certas características atribuídas a uma “música africana”, como “*blue notes*”, “pergunta e resposta” (canto responsorial/antífona), “ritmo” e “improvisação”. Não cabe discutir prolongadamente, mas somente dizer que o autor apresenta como argumentos o fato dessas características musicais estarem presentes em inúmeros lugares pelo mundo afora, às vezes por mais de séculos. Ou seja, a validade do termo é desconsiderada por uma espécie de “mito de origem”, pensamento que parece atravessar também o samba; algo tão ideológico quanto a premissa que ele quer combater, como proposto por Silvio de Almeida; e motivado por uma vigilância sempre alerta que parece incomodar àqueles que se veem obrigados a tomar partido em uma situação que não lhes parece deixar alternativa de posicionamento dentro desse sistema de construção da diferença – talvez porque construída a partir da diferença percebida pelo “outro”. Nota-se, desse modo, que grupos hegemônicos (neste caso, fundamentalmente, não-negros) em sociedades ocidentais constituídas por multiplicidades étnicas não parecem notar sua posição social hierarquicamente superior ou não necessitem afirmá-la, a não ser como em casos

---

el indio, el campesino) que no solo sirvió para legitimar el poder imperial en un nivel económico y político sino que también contribuyó a crear los paradigmas epistemológicos de estas ciencias y a generar las identidades (personales y colectivas) de colonizadores y colonizados. Así, la colonialidad dista de ser un fenómeno colateral al desarrollo de la modernidad y el capitalismo, como erróneamente planteó Marx.

<sup>340</sup> We are all implicitly expected to know exactly what everybody else means and to have clear concepts of what is black or African about ‘black music’ or ‘Afro-American’ music, just as we are presumed to have a clear idea about what is white or European about ‘white’ or ‘European’ music. I just get confused.

semelhantes ao exposto, onde a suposta estabilidade é cindida pela pelo “outro”, agora revelado. Bastaria perceber uma contestação de cor/raça/etnia para, nesse caso, contestar os próprios limites e contradições internas do “nacional”.

Se não tivermos uma definição cultural clara de “negro” ou 'branco' e se considerarmos 'música' como algo a ser ouvido em vez de visto — o que implica que a própria música não possui nem ‘preto’, ‘branco’ nem qualquer outra cor - então *não temos fundamentos lógicos* para uma definição cultural de 'música negra' ou 'música branca'. A evidência que teremos que produzir deve, neste caso, ser fisiológica, não cultural. Em suma, não fornecer definições de trabalho culturais de “preto” ou “branco” ao falar sobre 'música negra' ou 'música branca' equivale a colocar a hipótese racista que existem conexões fisiológicas entre a cor da pele das pessoas e o tipo de música que as pessoas com essa cor de pele produzem. (TAGG, *ibid*, p. 4, destaque nosso)<sup>341</sup>

Nessa continuação o autor mesmo delimita a pergunta dentro dos seus próprios pressupostos lógicos – embora mal ou não problematizados - e dá a resposta, sem assumi-la. Aqui ainda é uma hipótese, mas é notável que a força do argumento parece relacionada à negação do racismo. Não a negação de sua existência, mas ao imaginar que o campo da musicologia acadêmica é (ou poderia ser) atravessado pelo racismo – o qual, pelos seus argumentos, ele próprio ajudou a “criar” ou a dar continuidade, somente por ter feito utilização do termo *black music*<sup>342</sup>. Da mesma forma, o uso impositivo e indiferenciado do termo “música” entendido exclusivamente como algo a ser escutado desconsidera todos os pressupostos aqui abarcados como ilustram a crítica muito bem formulada por Araújo (2021), exposta anteriormente.

Nos pressupostos de Tagg, como se vê, está o condicionamento da existência de “música negra” ou “branca” por “conexões fisiológicas”. Esse incômodo, como dissemos, é semelhante ao de alguns autores que abordam o samba, ainda que por razões correlatas. Nesse caso a questão parece mais ligada aos discursos fundantes, de “origem” (tão criticada pelos

---

<sup>341</sup> If we have no clear *cultural* definition of ‘black’ or ‘white’ and if we consider ‘music’ as something to be heard rather than seen — this implying that the music itself possesses neither ‘black’, ‘white’ nor any other colour — then we have no logical grounds for a *cultural* definition of either ‘black music’ or ‘white music’. The evidence we shall have to produce must in this case be physiological, not cultural. In short, failing to provide *cultural* working definitions of ‘black’ or ‘white’ when talking about ‘black music’ or ‘white music’ is tantamount to posing the racist hypothesis that there are physiological connections between the colour of people’s skin and the sort of music people with that colour of skin produce.

<sup>342</sup> Por trás dessa afirmação parece haver um pensamento subjacente, como “se essa questão não se resolver, estaremos propagando o racismo, *mesmo não sendo racistas*”, algo que de algum modo evoca a percepção do racismo sem racistas. Ver MILES (2017), ALMEIDA (2019), sobre imbricações das soluções liberais “*color-blind*”, ver CHAVES (2011; 2020).

mesmos) em relação ao samba carioca e os espaços públicos nos quais este teria sido forjado, muito embora a ênfase nas análises recaia sobre o gênero gravado e uma sobrevalorização dos aspectos relacionados à mediação, realizada por pessoas brancas. Essa questão, por mais significativa que seja, está bem mais centrada nos processos de sociabilização e negociação do aparecimento do samba como música popular brasileira. Tais processos, ao mesmo tempo em que constataam a força do gênero e sua circulação gradativa em diversas camadas sociais, também trazem para o debate a participação das escolas de samba, redutos historicamente construídos predominantemente a partir de populações negras, nos quais desenvolvem mais do que “exercícios artísticos e de diversão”, constituindo espaços de “identidade grupal e de socialização, de crítica social e de preservação de saberes e visões de mundo”, como bem observado por Ikeda (2006). Ao mesmo tempo são nesses espaços, “micro-áfricas”, como propôs Azevedo (2006), onde, por meio de “formas espontâneas de associação”, no dizer de Ana Maria Rodrigues (1984), institucionalizadas por práticas, é que se desenvolve o aspecto acústico do trabalho dessas pessoas, entendido como “samba”. No contingenciamento do conceito de “música” em seu sentido estritamente “auditivo”, “escutável”, Tagg nega peremptoriamente qualquer outra dimensão da prática como mascara uma evidência a ela relacionada: a dimensão política da mesma, seja em sua vertente “artística” ou outra, tanto quanto as relações de poder estabelecidas por meio da música de tradição artística europeia enquanto instituição cara ao desenvolvimento do “espírito humano universal”.

A hipótese racista a qual Tagg se refere, levada ao caso que aqui tratamos, menos do que um mero fato, parece ser o pressuposto do debate em relação ao samba. O “trabalho cultural” ao qual o autor faz menção é diretamente substituível, em nosso caso, pelo trabalho acústico, tanto no nível de abstração que procura situar a produção dos sambistas como diferenciada da noção totalizante atribuída ao termo “música”, como também pela etnografia da performance – ela surge circunscrita tanto em sua fase inicial como também na proliferação dos pagodes: uma música suburbana<sup>343</sup>.

A questão “incômoda” sobre o termo *black music*, nos termos empregados pela crítica de Tagg, também guardam relação com as discussões sobre o samba, muito embora estas estejam centradas muito mais em sua emergência enquanto produto e sua contribuição à formatação da música popular (e à identidade) brasileira. O que estamos propondo neste trabalho, de certa forma, e a esse respeito, é a tentativa de trazer alguns pontos menos tratados

---

<sup>343</sup> Como se referiu Rildo Hora aos pagodes. Ver em PEREIRA, 2003, p. 145.

que eventualmente possam ajudar a situar a questão que, ainda que tenha o samba enquanto mote, seja menos compromissada com sua “origem” e sua festiva difusão enquanto “música brasileira mestiça”.

O termo “samba negro” empregado por Candeia é costumeiramente combatido tendo como pano de fundo argumentos diversos, notadamente o essencialismo, mas que no fundo tendem a fazer emergir uma “música sem autores”<sup>344</sup>, feita e admirada pelas mais diversas camadas sociais, que surge organicamente de uma experiência exitosa de uma cultura nacional-popular. Porém, o debate nos parece menos sobre o samba. Marc Hertzman, em seu livro sobre samba, por exemplo, diz que

Frequentemente coloque rótulos musicais racializados (por exemplo, “música negra”) entre aspas, uma prática um tanto complicada, mas que fornece um importante lembrete de que, apesar de todo o seu poder, os *gêneros* musicais racialmente definidos são, como a própria raça, socialmente construídas e muitas vezes enganosas. (HERTZMAN, 2013, p. IX-X, destaque nosso)<sup>345</sup>

A cautela do autor, que por si só, não resolve e tampouco abranda a questão, também deixa uma vazão (quase) ansioso que eventualmente procuraria tirar as aspas caso tal música fosse nacionalizada. Essa mesma cautela não seria atizada pela transformação, interessadamente mediada por instituições de estado, do samba carioca em música nacional? Contrariamente ao proposto por Seeger, como vimos anteriormente, estariam corretos somente os “construtores de nação”? Em semelhante esteira está o comentário de Hermano Vianna (2007), que informa ao leitor que irá analisar do modo “mais detalhado possível”, o “processo de transformação do samba de ‘símbolo étnico’ (*se é que um dia chegou a ser um símbolo étnico*) em símbolo nacional” (ibid, p. 32, destaque nosso)<sup>346</sup>.

<sup>344</sup> Nesse ponto, pelo fato de ser celebrada enquanto música (gênero) nacional. A autoria de sambas, individualizada, é sempre mencionada tanto quanto as disputas pela mesma. Nesse sentido, a atenção se volta para relações de profissionalização de compositores e músicos (por exemplo, HERTZMAN, 2013; SANDRONI; 2012; VIANNA, 2007; CUNHA, 2015), que não tratam do aspecto grupal, da sociabilidade relacionada aos grupos e comunidades que trabalham o tempo acusticamente (cf ARAÚJO, 2021), do aspecto fundamentalmente colaboracional e coletivo dos pagodes, por exemplo.

<sup>345</sup> Frequently place racialized musical labels (e.g., “black music”) in quotation marks, a somewhat cumbersome practice, but one that provides an important reminder that for all their power, racially defined musical genres are, like race itself, socially constructed and often misleading.

<sup>346</sup> Paradoxalmente, o autor cita um episódio preconceituoso em artigo publicado pelo jovem Gilberto Freyre em relação ao jazz, e comenta: “Gilberto Freyre não cita nenhuma vez, nesses artigos, a origem negra do jazz. Será que o fato lhe era desconhecido?” (ibid, p. 85). Teria sido a saída para Freyre, então, chamar de “ritmos pré-jazz”, como fez Vianna ao mencionar os ritmos negros “pré-samba”?

Maria Clementina Pereira Cunha (2015, p. 9-10), reclamando da “persistência de posições tão evidentemente absurdas, decorrente da disputa coeva entre sambistas”, e também valorizando o papel dos mediadores culturais na ascensão do samba, destaca a

surpresa que cerca a rápida passagem de uma etapa da mais absoluta repressão *sobre o gênero* musical e seus praticantes (*ou os batuques que lhe deram origem*)<sup>347</sup> para um novo tempo de valorização e reconhecimento desse produto da cultura urbana como um autêntico símbolo de identidade coletiva. Como teria sido possível? (2015, p. 10-1, destaque nosso)

para no parágrafo seguinte (ibid, p. 11) apontar para outro problema, o das “clivagens raciais”, uma vez que o samba é visto por “vários autores como uma musicalidade essencialmente negra”. A citação da origem negra das pessoas é destacada quando a questão se refere ao gênero (sublinhe-se: não necessariamente a prática), mas não quando é a violência da repressão. O samba enquanto emblema da “brasilidade” é a preocupação de fato, “a despeito do racismo” (CUNHA, ibid, cap. 2, p. 36). Seria, então, o caso da identidade coletiva ter sido forjada mais em razão das pancadas que levaram da polícia do que pelo samba (“ou os batuques que lhe deram origem”?)<sup>348</sup>.

Posição bem mais veemente é a de Dmitri C. Fernandes (2014) em relação ao essencialismo, ou ao que chamou de “essencialização negra do samba”. Em seu artigo, Fernandes parte da premissa que “nem sempre o samba desempenhou papel de emblema de uma ‘pureza’ cultural negra”. O autor afirma que é “sintomático notar que entre os elementos a serem extirpados da vida dos negros”, segundo o jornal da Frente Negra Brasileira (FNB), nos anos 30, estaria “o ‘samba desenfreado’, única forma artística (sic) sublinhada em meio às ‘(...) paixões ruins que nos dominam’” (2014, p. 133), enquanto “os sambistas” – elencados pelo próprio autor, como Noel Rosa e Assis Valente – “ocupavam-se majoritariamente nos versos de suas canções, bem como em declarações à imprensa, com questões que gravitavam em torno do ‘verdadeiro’ local em que o samba teria surgido, ignorando destarte a celeuma da cor” (ibid, p. 135).

Ironicamente, talvez tenha sido o poeta, diplomata (...) o branco Vinícius de Moraes, quem, de modo pioneiro, tomou posição nos versos de uma canção

<sup>347</sup> Note-se a ambiguidade proposital que pode passar despercebida no comentário da autora.

<sup>348</sup> Esse aspecto muito importante foi tratado por Hetzman (2013), que assegura jamais ter sido o samba proibido por lei, com base em documentos históricos. Por outro lado, chega a ser algo bastante ingênuo imaginar que aqueles que apanharam deveriam saber que a “razão” disso era o controle social. Aqueles que foram procurados e instados a fazer declarações sobre a violência policial foram os sambistas, e não “prostitutas”, “jogadores” etc.



(...) sobre as contribuições das raças/etnias/cores no concerto do samba: “(...) Porque o samba nasceu lá na Bahia/ e se hoje ele é branco na poesia/ ele é negro demais no coração (...)” Levando-se em consideração que o sentido conferido ao “coração” *presta-se perfeitamente de metáfora ao fator ritmo*, ao passo que a “poesia” entrelaça-se com a parte musical que diz respeito à melodia, Vinícius reúne harmonicamente as duas “raças” formadoras da *música popular brasileira* (FERNANDES, *ibid*, p. 136-7, destaque nosso)

Há uma quase estranha obsessão na acusação de artificialidade, baseada aparentemente em uma “falta de coerência” no tempo e espaço exigida pelo autor<sup>349</sup> em relação aos sambistas negros e movimentos sociais negros – como se fossem uma coisa única, ou que a eles, especificamente, não fosse permitido ser atravessado por contradições, ainda mais em circunstâncias evidentemente dinâmicas -, que parece se esclarecer (sem trocadilho) poucas páginas a frente.

No caso específico do samba, uma reescrita histórica operada pelas mãos de alguns agentes deu conta de reposicionar o antigo gênero musical sob os auspícios da nova baliza. Ao eixo das disputas seculares que circundavam o samba, dois termos se somaram; estes tomaram suma importância em seu desenvolvimento: o primeiro deles, o “negro,” agrupou-se ao lado dos designativos de “autenticidade,” enquanto o “branco” perfilou-se junto aos termos pejorativos, que designam a ausência de qualidade musical e de lastros “legítimos.”<sup>350</sup> (*ibid*, p. 140)

Mesmo após a queda de Vargas em 1945, insiste o autor, os movimentos negros continuavam a “reproduzir o discurso moralizador da FNB, o qual inculpava os próprios negros pela posição social de inferioridade” (*ibid*, p. 136). Assim, “urgia tanto à (...) UHC<sup>351</sup> (...) quanto ao TEN<sup>352</sup>, segundo o manifesto de lançamento do TEN, de 1950, ‘(...) adestrar gradativamente a gente negra nos estilos de comportamento da classe média e superior da sociedade brasileira (...)’ (apud Maués, 123)<sup>353</sup>”. Fernandes aponta, então, que “tratava-se da permanência da relação de tubação e pouco caso com manifestações culturais como o samba, o candomblé e a capoeira, verdadeiro *continuum* que perdurava desde a FNB” (*ibid*, p. 136).

<sup>349</sup> Fernandes nota que somente em 1978 surgiria um movimento afirmativo com diferentes orientações, o Movimento Negro Unificado. Enquanto aos outros, “curiosamente (...) nenhum deles em momento algum importou-se com arrebanhar para dentro de suas fileiras as manifestações culturais populares nas quais relevante contingente de negros tomava parte—como os desfiles das escolas de samba ou as religiões afro-brasileiras”. (*ibid*, p. 140)

<sup>350</sup> O autor não oferece exemplos sobre essa desqualificação sobre o branco, literal ou outra.

<sup>351</sup> União dos Homens de Cor.

<sup>352</sup> Teatro Experimental do Negro.

<sup>353</sup> Não há a referência bibliográfica da obra citada no artigo.

O autor também tece opiniões sobre o G.R.A.N.E.S. Quilombo, na verdade, sobre seu manifesto, redigido por João B. M. Vargens, nas quais ironiza a expressão “mundo mágico” (ibid, p. 142).

Estou chegando. Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes. As forças contrárias são muitas. Não faz mal . . . meus pés estão no chão. Tenho certeza da vitória. (...) <sup>354</sup> Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. (...) <sup>355</sup> Não almejo glórias. Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio. (...) <sup>356</sup> Eu sou povo. (...) <sup>357</sup> Intimamente ligado às minhas origens. Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor. Sintetizo um mundo mágico. Estou chegando

O autor omite (ou descarta) alguns trechos do manifesto que, sem dúvida, não só são importantes para a compreensão da dimensão do protesto, como, ao descartá-los, exige da necessidade de aprofundamento da questão, que aqui tratamos, por alguém que se limite a lê-lo nessa versão desfigurada <sup>358</sup>. Completamos, em notas de rodapé, as partes descartadas; o texto completo está em Vargens (1987). Observemos essas partes e notaremos questões importantes às reivindicações de Candeia: “*não atribua a meu nome o desgastado sufixo –ão*”, referindo-se ao termo “negrão” ou “negão”, de uso pejorativo, notadamente quando dito por pessoas não negras; o destaque às “*ruas dos subúrbios*” e às “*baianas rendadas sambando sem parar*”, “*com minha comissão de frente digna de respeito*”. Enfim, como diz o texto omitido, “*aqui, todos podem colaborar*”, pois era preciso gritar bem alto, “*explicando um*

<sup>354</sup> “Minhas portas estão abertas. Entre com cuidado. **Aqui, todos podem colaborar.** Ninguém pode imperar. Teorias, deixo de lado. Dou vazão à riqueza de um mundo ideal. A sabedoria é meu sustentáculo. O amor é meu princípio. A imaginação é minha bandeira”

<sup>355</sup> “**Gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou franco-atirador**”.

<sup>356</sup> “**Não atribua a meu nome o desgastado sufixo –ão.** Nada de forçadas e malfeitas especulações literárias. Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais”.

<sup>357</sup> “Basta de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem. **Quero sair pelas ruas dos subúrbios com minhas baianas rendadas sambando sem parar. Com minha comissão de frente digna de respeito**”.

<sup>358</sup> Para o tratamento daquilo que identificamos, aqui, sobre essa interpelação mútua entre discursos verbais e não-verbais (e que se estende a ações individuais e coletivas, além de políticas), Samuel Araújo (2013) adotou o termo “práxis sonora”, que evidencia, neste caso, uma constrição do campo de tensão existente em relação às “dimensões macro e micropolíticas da produção sonora”, que envolvem “a possibilidade de alianças, rupturas e, acima de tudo, mediações entre interesses e perspectivas diversas e eventualmente conflitantes” (2013, p. 35). Para mais informações, ver, em bibliografia, ARAÚJO (2013). Agradeço, novamente, ao Professor Samuel Araújo pela observação.

*sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem*". Como bem descreveu Vargens, Candeia era "*um franco-atirador*".

O autor afirma perceber "pelo tom do documento que a recém-fundada ideia de 'cultura milenar' afro-brasileira passou a justificar manifestações artísticas conhecidas de longa data, as mesmas outrora identificadas ao 'morro', à 'cidade', aos 'despossuídos'" (ibid, P. 142).

Vê-se, portanto, a ênfase em uma coleção de fatos, notadamente a condenação por parte de movimentos negros, até a metade do século XX, em relação ao samba e outras manifestações que, como a epígrafe deste capítulo demonstra em parte, também eram rechaçadas pelas camadas mais abastadas, mas que posteriormente vieram a ser recrutadas pelos mesmos movimentos anos depois.

O tratamento dado neste caso, se visto sob a conjuntura histórica que vai do Estado Novo à ditadura civil-militar de 1964-1985, e a partir de formações acústico-discursivas reducionistas (samba/democracia sócio-racial), que abrangem música, rituais (pagodes, desfiles etc.), políticas públicas e comunicação oral e escrita, acaba por corroborar a existência de toda uma produção acadêmica que, de um modo ou de outro, desautoriza qualquer veio de resistência que possa haver ou ter havido entre a diáspora africana oprimida e, simultaneamente, qualquer interpretação que sustente seu reconhecimento<sup>359</sup>.

Nem mesmo Paulo da Portela<sup>360</sup>, figura das mais celebradas e importantes da agremiação, autor de sambas tocados e festejados ainda no século XXI, como *Quitandeiro* e *Ouro Desça do Seu Trono*, estaria a salvo, uma vez que "o rígido comandante exigia sapatos lustrados, gravata e roupas limpas e alinhadas, tentativa de aproximação à impecável elegância burguesa", e, sendo assim, "se levadas a cabo hoje, ações como as de Paulo da Portela seriam fortemente reprovadas pelos movimentos sociais dos negros brasileiros" (ibid, p. 137). No longo excerto seguinte parece haver até certa ambiguidade de sentido, semelhante à verificada em Cunha, anteriormente. Vejamos:

---

<sup>359</sup> Devo este parágrafo, quase literalmente, às valiosas e generosas observações feitas por Samuel Araújo em sua leitura da tese.

<sup>360</sup> Paulo Benjamin de Oliveira (1901-1949).

Nesta era de demarcação e defesa das diferenças<sup>361</sup>, estratégias de inserção social que demandassem a metamorfose de manifestações *identificadas aos negros* ou a quem quer que fosse pela única razão de elas não serem consideradas “civilizadas” configura um avilte. O momento histórico de Paulo, por outro lado, comportava atitudes de assimilação consoante as (sic) descritas, *senão piores. Os fatos narrados, no entanto, não interferiram na eleição hodierna de Paulo da Portela ao panteão dos heróis do samba*, haja vista que suas conquistas naquela figuração de intenso racismo e incipiência política dos movimentos negros foram dignas de nota. *O caso de Paulo da Portela, em linhas gerais, traduz o modo pelo qual um líder negro da primeira metade do século tinha de lidar com a hostilidade às aspirações de reconhecimento de produtos culturais vistos com indiferença ou desprezo por camadas sociais preconceituosas.* O que não se imaginava àquela altura é que, anos à frente, essas e outras manifestações se tornariam valorizadas justamente *pele fato de serem consideradas criações legítimas do então odiado “populacho”*—e a partir dos anos 1970, sobretudo dos negros. Talvez nem mesmo Paulo da Portela sonhasse com essa elevação de status; *naquele tempo*, ele provavelmente reprocharia qualquer identificação exclusiva que fosse tecida entre o samba e a população negra. (ibid, p. 137-8, destaques nossos)

Então, por um lado, justificando os atos de Paulo, um “líder negro”, lidando “com a hostilidade às aspirações de *reconhecimento de produtos culturais*” (destaque nosso), por outro, um estranhamento acerca desses mesmos *produtos culturais* aos quais Paulo da Portela despendia tanta atenção em sua defesa e divulgação, anos depois, terem se “legitimado” como criações negras. E mesmo assim (?) a defesa dessas manifestações “não interferiram na eleição” de Paulo ao panteão dos heróis do samba. Quais seriam (?) essas manifestações? Quais as preocupações de Paulo da Portela? Precisaria Paulo da Portela tecer “identificação exclusiva”, *naquele tempo*, entre o samba ou o desfile de sua escola e a população negra? Paulo era um “líder negro” de “quem”? Em suma, como proposto por Silvio de Almeida

a pessoa alçada à posição de destaque pode não ser um representante, no sentido de vocalizar as demandas por igualdade do grupo racial ou sexual ao qual pertença. Este ponto, aliás, encerra uma grande contradição no que se refere aos efeitos do racismo, muito bem apontada pelo filósofo Cornel West<sup>362</sup>: cultiva-se a falsa ideia de que membros de minorias pensam em

<sup>361</sup> Esse texto citado é de 2014, portanto a comparação, além de ambígua (especialmente a partir do desenvolvimento do excerto “estratégias de inserção que demandassem a metamorfose de manifestações identificadas aos negros”) é descabida, uma vez que pressupõe as disputas como idênticas, sem problematizar as intenções de Paulo da Portela para com o carnaval, os desfiles etc., e as condições e estratégias oficiais para a repressão de populações negras do início do século XX na cidade do Rio de Janeiro. A despeito da ambiguidade, não há razão para se pontuar comparativamente algo ocorrido há aproximadamente um século e o que ocorreria nos dias atuais caso tal fato “se repetisse” (?), ainda mais um caso como o descrito, sobre o qual seríamos obrigados a imaginar que alguém chamaria depreciativamente, em pleno século XXI, alguma manifestação cultural de “não civilizada”.

<sup>362</sup> WEST, Cornel. **Questão de raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

bloco e que não podem divergir entre si. Isso é conveniente para os racistas, porque, sem a possibilidade do conflito, cria-se um ambiente de constrangimento todas as vezes que negros demonstram divergir com medidas tomadas por uma instituição de maioria branca. A representatividade nesse caso tem o efeito de bloquear posições contrárias ao interesse do poder instituído e impedir que as minorias evoluam politicamente, algo que só é possível com o exercício da crítica. (ALMEIDA, 2019, p. 69-70)

Finalmente, se o racismo<sup>363</sup> não é discutido e tampouco problematizado em relação aos fatos, ficou em suspensão as discussões sobre essencialismo<sup>364</sup> ou da associação de pessoas negras ao samba em esferas sociais “não-negras”, que complexificam o debate, como exposto por Araújo

A exposição nacional e internacional do samba por meio do rádio e do cinema, notadamente através do fenômeno Carmen Miranda, *nos anos 1940 (...), criaram condições para a exploração do samba como uma marca registrada de autenticidade em pontos de concentração turística da cidade*. Estabelecimentos como clubes noturnos e hotéis, como o Copacabana Palace, competiam entre si nessa faixa de mercado, *o que criava uma demanda por profissionais de origem afro-brasileira*, como dançarinos e, principalmente, dançarinas, percussionistas, cantores, cantoras e, em menor escala, autores de canções, muitos dos quais sem – ou com pouca – experiência profissional anterior. (ARAÚJO, 2021, p. 76, destaques nossos)

Voltemos, então, à questão. Anne Phillips (2010, p. 1) discute quatro distintos sentidos de essencialismo

O **primeiro** é a atribuição de certas características a todos incluídos em uma determinada categoria: as '(todas) as mulheres são atenciosas e empáticas', '(todas) as africanas têm ritmo', '(todas) as asiáticas são orientadas para a comunidade'. O **segundo** é a atribuição dessas características à categoria, de forma a naturalizar ou reificar o que pode ser socialmente criado ou construído. O **terceiro** é a invocação de uma coletividade como sujeito ou objeto de ação política ('a classe trabalhadora', 'mulheres', 'mulheres do Terceiro Mundo'), num movimento que parece presumir um grupo homogeneizado e unificado. O **quarto** é *o policiamento desta categoria coletiva, o tratamento de suas características supostamente compartilhadas como aquelas que não podem ser questionadas ou modificadas sem minar a reivindicação de um indivíduo de pertencem a esse grupo*. O foco nessas quatro variantes nos permite ver que a questão é às vezes de grau em vez de um embargo categórico.<sup>365</sup> (destaque nosso)

<sup>363</sup> Em cinco momentos onde a palavra aparece, duas delas estão relacionadas à acusação de “racismo negro”, do qual foi acusado o G.R.A.N.E.S. Quilombo.

<sup>364</sup> Não há, no texto, nenhuma discussão ou autores que abordam o essencialismo.

<sup>365</sup> The first is the attribution of certain characteristics to everyone subsumed within a particular category: the '(all) women are caring and empathetic', '(all) Africans have rhythm', '(all) Asians are community oriented' syndrome. The second is the attribution of those characteristics to the category, in ways that naturalise or reify what may be socially created or constructed. The third is the invocation of a collectivity as either the subject or

Segundo Phillips (ibid, p. 2), o essencialismo é costumeiramente chamado à baila para designar algo ruim. Ou seja, ninguém gosta de algo pois esse “algo” é essencialista, ou gosta de algo “embora não seja suficientemente essencialista”. Conforme Ian Hacking<sup>366</sup> (1999, p. 17 apud PHILLIPS, 2010, p. 2), “a maioria das pessoas que usa (essencialismo) usa-o como um insulto, com a intenção de derrubar a oposição”. Gayatri Spivak<sup>367</sup> (1988, apud PHILLIPS, 2010, p. 2) escreveu sobre o essencialismo estratégico, que poderia invocar uma categoria coletiva, ao mesmo tempo em que criticava tal categoria como teoricamente inviável – embora tenha se distanciado do que ela entendia ser um uso indevido do essencialismo estratégico na medida em que este sugeria um risco em “assumi-lo a qualquer custo” mediante ganhos políticos. No entanto, afirma a autora (ibid, p. 2),

também é comumente argumentado que não podemos evitar pelo menos algum tipo de essencialismo: que é uma taquigrafia politicamente necessária; ou mesmo, em alguns argumentos, uma característica psicologicamente inevitável da maneira como os seres humanos pensam<sup>368</sup>

Cada um dos quatro tipos de essencialismo listados por Phillips também possuem suas críticas ou fragilidades. *Grosso modo*, quanto ao primeiro, há o risco de estereotipação; ao segundo, que diferenças envolvem categorias, e categorias são coisas produzidas pelas pessoas para conseguir determinado propósito; ao terceiro, que começa pela *presunção de homogeneidade* (destaque nosso), e o modo que movimentos para mudança social e política evocam a existência atores políticos; finalmente, quanto ao quarto, que nos interessa

o mais desafiador, pois trata-se de um essencialismo que entra em jogo justamente no momento em que a generalização falha e os estereótipos não funcionam mais. Isso é essencialismo em sua forma mais abertamente normativa: o tratamento de certas características como as definidoras para qualquer um na categoria, como características que não podem ser questionadas ou modificadas sem que minando a pretensão de pertencer ao

---

object of political action (‘the working class’, ‘women’, ‘Third World women’), in a move that seems to presume a homogenised and unified group. The fourth is the policing of this collective category, the treatment of its supposedly shared characteristics as the defining ones that cannot be questioned or modified without undermining an individual’s claim to belong to that group. Focusing on these four variants enables us to see that the issue is sometimes one of degree rather than a categorical embargo.

<sup>366</sup> Hacking, Ian (1999) **The Social Construction of What?** Harvard, Mass. And Cambridge: Harvard University Press

<sup>367</sup> Spivak, Gayatri (1988) ‘Subaltern Studies: Deconstructing Historiography’, pp197-221 in Guha, Ranajit and Spivak, Gayatri Chakravorty eds. **In Other Worlds: Essays in Cultural Politics** Oxford: Oxford University Press.

<sup>368</sup> it is also commonly argued that we cannot avoid at least some kind of essentialism: that it is a politically necessary shorthand; or even, in some arguments, a psychologically inevitable feature of the way human beings think.

grupo. Então, você não é realmente uma lésbica se você também dorme com homens; você não é realmente da classe trabalhadora se gosta de ópera; você não é realmente um Muçulmano se você tolera não-crentes.<sup>369</sup>

Ao fim e ao cabo, voltando ao assunto e sem demasiado aprofundamento de nossa parte, mesmo se assumirmos que eventualmente tenha havido uma “essencialização negra do samba” – o que, para nós, definitivamente não parece ocorrer, inclusive pela argumentação acusatória de Fernandes -, quem também estaria incorrendo em essencialismo é o próprio autor. Há uma relação que certamente aparece implícita na distinção operada por Fernandes, que se refere à situação relacional entre a autoidentidade – que “diz respeito à capacidade de o indivíduo se nomear” - e a heteroidentidade – que se refere “à força dos atributos construídos pelo outro em relação ao indivíduo”, como afirma Odir Berlatto (2009, p. 143). Ou seja, “vai depender da relação de força entre os grupos de contato” (ibid, p. 143). Assim, segundo Denys Cuche<sup>370</sup> (1999, apud, BERLATTO, p. 143)

Definidos como diferentes em relação à referência que os majoritários constituem, os minoritários reconhecem para si apenas uma diferença negativa. Também se pode ver o desenvolvimento entre eles dos fenômenos de desprezo por si mesmos. Estes fenômenos são frequentes entre os dominados e são levados a aceitação e à interiorização de uma imagem de si mesmos construída pelos outros.

Da mesma forma, como discute Karina de Castilhos Lucena (2022, p. 56) “disputas pela memória são parte da história, cada presente tem o direito de rever suas homenagens e, mais importante, rever se lhe interessa um tipo de monumentalização que heroiciza, achata, esconde os conflitos”. Assim,

Grupos historicamente aliados dos espaços de poder e prestígio podem recorrer a métodos pretensamente radicais para se fazerem ouvir, ou porque se cansaram dos métodos instituídos, ou porque não os reconhecem como seus. Sujeitos mais cordiais podem tentar disputar o método por dentro das instituições e pacientemente trabalhar por alguma transformação. E como a história tem muito mais de dois lados, essas tensões podem se manifestar nos cruzamentos mais diversos, principalmente porque nossa relação com monumentos está também no plano do sensível, dos afetos, de nossa experiência com a cidade. (LUCENA, ibid, p. 56)

---

<sup>369</sup> the most challenging, for this is an essentialism that comes into play precisely at the moment when the generalisation fails and the stereotypes no longer work. This is essentialism at its most overtly normative: the treatment of certain characteristics as the defining ones for anyone in the category, as characteristics that cannot be questioned or modified without thereby undermining one’s claim to belong to the group. So, you’re not really a lesbian if you also sleep with men; you’re not really working class if you like opera; you’re not really a Muslim if you tolerate non-believers.

<sup>370</sup> CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

Antes de retomarmos, há uma consideração bastante importante dada pelo antropólogo Gerd Baumann<sup>371</sup> (1996, p. 1, apud PHILLIPS, 2010, p. 3), que não considera apropriado descartar as reificações populares (folk reifications) como construções falsamente essencializadas. Uma vez que tenham entrado na autodefinição das pessoas, elas assumem uma vida própria.

Retornando, enfim, a existência ou não da “música” ou do “samba negro” parece esbarrar em inúmeros obstáculos, mas fundamentalmente neste caso a origem do gênero comercial e sua concomitante nacionalização. Dois dos trabalhos mais conhecidos sobre o gênero, como os de Hermano Vianna (2007) e Carlos Sandroni (2012), por exemplo, sustentam abertamente essa posição “aglutinadora”, da qual tomaram parte na construção do samba diversos grupos.

Por um lado, Vianna tenta dar uma resposta àquilo que chamou de “mistério do samba” - que é o próprio título de seu livro -, elencando “identidades” tais como “negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos (sic), franceses, milionários” (2007, p. 151) como sendo as responsáveis por sua “criação” e fixação. Neste caso de Vianna, poder-se-ia dizer que há a evocação dessas identidades como supostamente responsáveis pela criação e divulgação do gênero, mas a própria noção dessas identidades não é trabalhada ou problematizada pelo autor, da mesma maneira que “sambista” já aparece como um termo válido e supostamente compreensível a todos os leitores. De modo inverso, pensamos que há a necessidade de se problematizar o termo justamente como um “projeto legitimador/delineador de uma identidade”, que ganha maiores e melhores contornos a partir da investigação destes eventos descritos neste trabalho. Como posto por Tomaz Tadeu da Silva, “a identidade ‘ser brasileiro’ não pode (...) ser compreendida fora de um processo de produção simbólica e discursiva, em que o ‘ser brasileiro’ não tem nenhum referente natural ou fixo, não é um absoluto que exista anteriormente à linguagem e fora dela” (SILVA, 2014, p. 80). Essa “brasilidade” evocada por meio de outras identidades igualmente não problematizadas é sedutora, mas além de totalizar a prática do samba a partir do gênero estabelecido, também não resolve a questão<sup>372</sup>.

---

<sup>371</sup> Baumann, Gerd (1996) **Contesting Culture: Discourses of Identity in Multi-Ethnic.**

<sup>372</sup> Na medida em que houve e há resistência por parte das populações negras em todos os momentos e lugares na história brasileira, como também a prática acústica do samba tem ligações diretas com a preservação de saberes comunitários.



Por outro, Sandroni, em determinado momento, faz uma “mediação” entre as posições de Caetano Veloso e Ali Kamel<sup>373</sup> acerca do racismo, e cujo pano de fundo é o samba. O trecho está presente em um anexo que consta da 2ª edição ampliada de seu livro<sup>374</sup>, intitulado *Vídeo Infeliz*. Nele, Sandroni (2012, p. 232) – preocupado com os efeitos colaterais acesos pelos debates da então recente Lei de Cotas<sup>375</sup> - se posiciona em relação a um vídeo publicado no blog de Caetano Veloso no qual este acusa a letra do samba *Feitiço da Vila* (Vadico e Noel Rosa, autor da letra) de racista, trazendo à baila um artigo<sup>376</sup> de Ali Kamel que corrobora suas posições:

Poderíamos ir mais longe e lembrar o enorme sucesso de “Feitiço da Vila” junto ao público e aos próprios sambistas, muitos dos quais praticantes ou simpatizantes de umbanda, macumba e candomblé. Grandes obras geram múltiplas interpretações, mas se nem Noel Rosa se pretendeu ali racista, nem o público a quem a questão toca mais diretamente o viu como tal, que ganharíamos hoje ao adotar semelhante releitura? Ou será que o autor e o público eram racistas e não sabiam? Acreditariam eles na democracia racial, já engeguecidos pela recém-publicada ideologia freyreana, e Caetano com sua interpretação viria adicionar mais uma pedrinha à desconstrução deste mito, revelando-nos a todos como os racistas que não sabíamos que éramos? É um ponto de vista, e só posso congratular Ali Kamel por ter se mostrado sensível a ele.

No caso de Sandroni, queremos destacar outro problema bastante sério, que é a evocação ou constatação de racismo que cerca o assunto. Mais do que constatar a existência ou não deste fato, pensamos ser um problema evitar discuti-lo – nesse caso, em relação ao samba -, dispensando-o rapidamente e não aprofundando questões necessárias, trazendo reflexões a partir de dados. Ou seja, no caso da citação acima, independentemente das conclusões sobre Noel Rosa ter ou não incorrido em prática racista na letra de *Feitiço...*, não quer dizer que a própria afirmação de uma “identidade sambista”, durante diversos momentos da história, não tenha lidado com o assunto. Nesse sentido, pensamos que a identidade nacional e sua intrínseca ligação com o samba no imaginário popular faz com que o debate

---

<sup>373</sup> Ali Kamel já ocupava, há época, o cargo de Diretor Geral de Jornalismo da Rede Globo de Televisão. Ele é autor do livro **Não somos racistas** (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006, apud SANDRONI, 2012, p. 232).

<sup>374</sup> **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), 2ª Ed ampliada, Ed. Zahar, 2012. A primeira edição é de 2001.

<sup>375</sup> "As discussões sobre racismo estão acesas no Brasil, em grande parte por causa da Lei de Cotas. Isso me parece muito bom, mas está também gerando um efeito colateral que, este, me parece nocivo" (2012, p. 228).

<sup>376</sup> “Caetano e Obama”, em *O Globo*, 10/06/2008. Ver em <http://www.alikamel.com.br/artigos/caetano-e-obama.php>. Acesso em 07/07/2021.

sofra certa resistência e tenha certa dificuldade de ser discutido nesses termos<sup>377</sup>, sendo mais fácil (ou “aceitável”) discuti-lo noutras instâncias, até mesmo artísticas, como a literatura. Porém, seria importante notar que símbolos máximos de produções culturais associadas inevitavelmente ao “nacional”, como é o caso de Noel Rosa, ao serem colocados à sombra de uma eventual condição indefensável de prática ou pensamento racista explicitado, não só parecerá “um absurdo” – pois não só constataria o atravessamento do racismo por toda uma sociedade, incluindo alguns de seus gênios culturais, como serve de anteparo para o aprofundamento da discussão<sup>378</sup>. Por exemplo, Sandroni (ibid, p. 182) justifica

“Feitiço da Vila” postula pois uma relação, através do nome, entre a *Vila* e a *Princesa* Isabel. Tal relação justifica o fato de que a primeira tenha transformado o samba, que por sua vez é posto em relação com o feitiço; este, aos olhos de parte da elite brasileira, era representante das práticas dos negros em seu aspecto ameaçador. *O que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo a escravidão*. Existe aí uma analogia entre o direito à cidadania por parte do negro e por parte do samba. (destaque nosso)

Assim, ao destacar “o que a princesa fez com os negros” (sic), algo ausente na canção de Noel<sup>379</sup>, Sandroni discorda que haja racismo na mesma (ibid, p. 180).

Ele estaria por exemplo na alusão ao “nome de princesa”, e não de qualquer princesa, mas da princesa Isabel. Quanto a princesas em geral, seria então necessário classificar como racistas todos os integrantes de escolas de samba e maracatus que se vestem à maneira de princesas, príncipes, reis e rainhas europeus, a cada carnaval.

A preocupação, no fim das contas, está em defender Noel da acusação de racismo; este, distanciado ou não passível de ser cometido por um personagem de tamanha simbologia e envergadura cultural, acaba por relativizar seu alcance. Ou seja, importa dizer que um herói “nacional” não é (ou não pode ser) racista, e “nós” (brancos, mestiços, brasileiros... não-negros antirracistas) não cometemos racismo. A preocupação mostra que o racismo continua tão distante de figuras consideradas emblemáticas da construção da brasilidade quanto (d)o

<sup>377</sup> Como se percebe em todos os autores citados em relação ao tema.

<sup>378</sup> A prática de discriminação racista por ícones culturais pode ser vista em outros campos. LUCENA (2022, ver em bibliografia) comenta, por exemplo, sobre a acusação de racismo feita por Mario Vargas Llosa sobre a obra de Jorge Luís Borges; Phillip Ewell fala sobre o racismo virulento de Heinrich Schenker (ver EWELL, 2020, em bibliografia). Noutra chave, há o afastamento (ou pelo menos uma tentativa) da prática de racismo na obra de Fernando Pessoa. Ver em: <https://www.dn.pt/cultura/quando-pessoa-condenava-o-colonialismo-10576873.html>. Acesso em 02/08/2022.

<sup>379</sup> Alguém ainda poderia afirmar o contrário, pois na letra se ouve “a vila tem um feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém, que nos faz bem. *Tendo o nome de princesa transformou o samba num feitiço decente que prende a gente*”.

samba. Sem que necessitemos aprofundar a questão nesse momento, é possível dizer que ao desviar e simplificar o argumento, que supostamente “igualava” a postura atribuída ao compositor aos grupos e comunidades formados em grande parte por pessoas negras, fica clara a necessidade de reavaliar não só a extensão do racismo nos dias atuais mas também assumir de modo mais abrangente o fato de que, independentemente da acusação, seria perfeitamente possível o racismo atravessar e se manifestar por toda a sociedade brasileira, inclusive por meio de seus gênios e/ou heróis. Não obstante serem considerados como tais, essa perspectiva pode servir para mostrar que o racismo não necessita de intenção para se manifestar (cf ALMEIDA), como alerta para a necessidade do aprofundamento do debate<sup>380</sup>.

Segundo Almeida (2019, p. 109)

no Brasil, a ideologia do racismo científico foi substituída a partir dos anos 1930 pela ideologia da democracia racial, que consiste em afirmar a miscigenação como uma das características básicas da identidade nacional, como algo moralmente aceito em todos os níveis da sociedade, inclusive pela classe dominante. Assim, ao contrário de países como os Estados Unidos, nunca se instalara no Brasil uma dinâmica de conflitos baseados na raça. A ordem produzida pelo racismo não afeta apenas a sociedade em suas relações exteriores – como no caso da colonização –, mas atinge, sobretudo, a sua configuração interna, estipulando padrões hierárquicos, naturalizando formas históricas de dominação e justificando a intervenção estatal sobre grupos sociais discriminados, como se pode observar no cotidiano das populações negras e indígenas dos países acima mencionados.

Wanderson Chaves (2020, p. 2), por exemplo, descreve o racismo como um “princípio de dominação”.

O racismo é uma linguagem sobre o poder. As técnicas que engendra realizam a função primordial de configurar permanentemente as desigualdades como constitutivas, inscritas na própria diversidade humana. Racionalizações racistas conferem pretensamente estabilidade à instabilidade que as desigualdades produzem dentro do dinamismo das sociedades modernas. Mas as diferenças físicas são apenas um entre os possíveis objetos dessas racionalizações, tendo sido, por outro lado, já também bastante notado que o racismo, o classismo e até mesmo o sexismo, tendo mecanismos análogos, podem operar reciprocamente. Os racismos aplicam, em sua realização, técnicas de administração de natureza universal, mas de extermínio material ou simbólico contra os chamados “elementos estranhos”, aqueles que, através da construção imaginária, são considerados, em qualquer nível, ameaças à coerência “ontológica” das sociedades. Conforme as convicções racistas, os elementos estranhos seriam tudo o que perturba a lógica de ordem e a analogia supostamente observável na cultura entre sua história de formação “filogenética” e a expressão “psicossomática” de seus

---

<sup>380</sup> Tshombe Miles (2017) fala sobre a obra de Abdias Nascimento e sua antecipação de formas sutis de racismo, que ele denominou “racismo cego” e como ele operava na falta de um racismo direto.

portadores, em suma, as fantasias sobre relações de causa, unidade e estabilidade entre corpo e civilização.

Silvio de Almeida (2019, p. 34) aprofunda questões sobre a estruturalidade do racismo num ponto que pode iluminar a questão colocada

Ou seja, pensar o racismo como parte da estrutura não retira a responsabilidade individual sobre a prática de condutas racistas e não é um alibi para racistas. Pelo contrário: entender que o racismo é estrutural, e não um ato isolado de um indivíduo ou de um grupo, nos torna ainda mais responsáveis pelo combate ao racismo e aos racistas. Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. A mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou com o repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas.

O pertencimento e a autodefinição são mecanismos que no longo processo de luta por dignidade parecem enfrentar certa resistência ancorada em soluções transcendentais, por vezes amparadas por um horizonte ideológico.

Aproximemo-nos, agora e por fim, do *Partido em 5*. Candeia chama Mestre Casquinha da Portela “pra dizer aquele pagode que fala aí, nos cara, aê... na crítica...”<sup>381</sup>. Antes de Casquinha começar a cantar, Velha interrompe para “esquentar” o ambiente fazendo uma provocação.

O... ô... Candeia... Vai mexer um pouquinho com crítico, mas... pra nós o crítico tá por fora, porque esse pagode armado na porta da tendinha, com essa autenticidade... esses crítico que existe por aí, um deles, pra mim não passa de... “Cuscuz de geladeira: branco, azedo e pequeno”<sup>382</sup>, mas o Casquinha vai dar o recado...

Casquinha, pelo tom de voz, parece aparentemente contrariado e responde a Velha, antes de “dizer” seu samba: “Vou dar o recado, mas é o seguinte, olha aí... o pagode eu fiz, ma’... cê vê lá o que cê vai arranjar comigo, aê, rapaz! Que negócio é esse?”. Então é possível ouvir a voz de Velha, mas a de Candeia se sobressai: “...malandro... não mexe com ninguém, não!”. Em suma, a coisa ali parecia estar séria, mesmo. Importante lembrar que, à época da gravação (1976), o país se encontrava sob ditadura militar, durante um dos períodos mais repressivos da história, agravado pelo Ato Institucional nº 5, ainda em vigor naquele

<sup>381</sup> Frase dita por Candeia logo antes de Casquinha “levar” *Sinal Aberto*..

<sup>382</sup> Nesse momento é possível ouvir a voz de Casquinha, como quem pede a palavra.

momento. A vigilância policial sobre agremiações como escolas de samba e também os bailes *blacks* era uma realidade<sup>383</sup>.

Retomando o samba *Sinal Aberto*, informa-nos o professor de árabe, na Faculdade de Letras da UFRJ, e portelense João B. M. Vargens, à época vizinho de Casquinha, que logo ao fazer o samba, foi mostrar-lhe a novidade. Segundo Vargens<sup>384</sup>, o que motivou Casquinha a compor *Sinal Aberto* “foi um comentário do José Messias (1928-2015), apresentador de um programa de TV que naquela oportunidade desdenhou, no ar, de um sambista”. Vejamos, então o que diz a letra do samba.

Pode dizer que meu samba é sambinha  
 Pode me meter o malho  
 Enquanto você diz que meu samba é sambinha  
 Encontra matéria para seu trabalho (coro repete o refrão)

Mocinho bonito que quer ser locutor  
 Quer ser jornalista e até produtor  
 Espera o crioulo do morro errar  
 Pra ir pra coluna do jornal malhar (coro repete o refrão duas vezes)

Aponta um erro insignificante  
 Ficando famoso e até importante  
 Esquece de que “nego” é chefe de “famía”  
 Que tem cinco “fio”, “mulhé” e três “fia”  
 Errei dessa feita pra você corrigir  
 Juntar sua patota e ficar a sorrir  
 Dizendo que o negro de fato é boçal  
 Pra ele não tem singular nem plural (coro repete o refrão duas vezes)

Esquece que quando chega fevereiro  
 Pra encher seu baú de dinheiro.  
 Frequenta os ensaios com pinta de bamba  
 No meio dos crioulos da escola de samba. (coro repete o refrão duas vezes)

Depois ficam metido a intelectuais  
 Se chegam a jurados de televisão  
 E esquecem de que se não fossem os boçais  
 Jurado aqui não era profissão (coro repete o refrão duas vezes)

---

<sup>383</sup> Sobre o samba e o Quilombo de Candeia, ver VARGENS, 1987; sobre os bailes *blacks*, ver ALBERTO (2018).

<sup>384</sup> Conversa pessoal, por email, com o autor.

## **Parte 2 – O ciclo rítmico do samba e a identidade indizível**

Nesta segunda parte buscaremos realizar uma revisão técnica sobre diversos aspectos relacionados ao padrão temporal (divisão de tempos) da linha-rítmica que caracteriza o ciclo rítmico do samba. Assim, vamos discuti-la em consonância com padrões escutados realizados por outros instrumentos, e tendo-a como uma espécie de “horizonte de sugestibilidade”, ou seja, que influencia sobremaneira o resultado sonoro coletivamente realizado.

### **Capítulo 4: O padrão rítmico no samba de partido-alto do *Partido em 5, Vol 1 e 2***

Nestas reflexões procuro trazer algumas referências em relação à estrutura temporal da linha-rítmica (*time-line pattern*) do samba<sup>385</sup> em um repertório específico trazido pelos discos em questão, mas também de sambas das décadas de 1970 e 1980, especialmente em sua vertente de partido-alto. Esse acréscimo de repertório tem a intenção de ilustrar a discussão com mais exemplos, adequá-los em escrita musicográfica e trazer à tona alguns aspectos relacionados tanto à prática desse tipo de samba quanto ao funcionamento de alguns instrumentos musicais relevantes na orquestra percussiva, tanto aqueles ouvidos nos Lps *Partido em 5, Vols I e II*, como outros comumente presentes em rodas de samba. Utilizamos diversos trechos e exemplos já levantados em pesquisa anterior (FERRAZ, 2018), mas aprofundamos a discussão não só buscando aumentar o repertório como também readequando algumas observações e transcrições. Na pesquisa inicial citada, transcrevemos todos os exemplos nos utilizando do compasso quaternário, guiados pela linha de tempo dentro do ciclo rítmico. Porém, retificamos algumas observações propondo uma sobreposição de fórmulas binárias (por exemplo, de instrumentos de frequência grave, como o surdo) e “quaternárias” (como o tamborim, o repique de anel, o cavaquinho, cuíca e as palmas)<sup>386</sup>.

<sup>385</sup> A discussão referente a este assunto tem início em FERRAZ, 2018. Caso o leitor deseje, ela pode ser consultada e baixada pela internet em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-26122018-170811/pt-br.php>.

<sup>386</sup> Pensamos que dessa maneira seria possível discutir, ainda que de modo provisório, não só a tradição (pouco ou nada discutida) de se escrever samba em compasso binário como também situar graficamente o ciclo rítmico do samba executado por alguns instrumentos dentro do “balanço”, do “sobe e desce do samba” (PINTO, 2011, p. 93). Em última análise, estamos arbitrariamente levando em conta as batidas do surdo no compasso binário e sua relação de duração com os pulsos elementares que compõem o ciclo rítmico, cuja relação será, portanto, de 1 para 4. Essa questão é de grande importância, pois, como abordaremos à frente, a configuração do ciclo rítmico dentro do repertório do samba está intrinsecamente relacionada às marcações

Consideramos, nesse sentido, que o padrão rítmico da linha orientadora do samba – realizada em 16 pulsos elementares, ou “quaternária”<sup>387</sup> -, possui uma relação intrínseca com a marcação – binária – sem a qual não seria possível observar com mais profundidade certas questões sobre seu funcionamento, principalmente em relação à sobreposição do ciclo de 16 pulsos sobre a marcação binária e os posicionamentos (rotações) do ciclo rítmico (a linha-rítmica incorporada/linha de tempo). Fundamentalmente procuro continuar as discussões iniciadas por outros autores em relação tanto à percepção contínua desse ciclo como o seu posicionamento em relação ao repertório proporcionado por esses sambas. Por fim, discuto-o em relação à sua versão reduzida (como proposto por Kubik, 1979, e Pinto, 2001), como hipótese da possibilidade de uma percepção múltipla, ou de múltiplos posicionamentos da linha guia em relação à marcação do tempo (*beat* e *offbeat*). Ou seja, inferir a existência da linha-rítmica incorporada ao repertório do samba é uma questão; aferi-la em suas possíveis ocorrências (rotações) delimitadas pelas marcações subjacentes, é outra.

Consideramos essa questão de grande relevância, uma vez que pode ser aprofundada a partir do que está registrado nos discos – não uma escola, nem um disco de samba “produzido e arranjado”, mas um “pagode informal” - que leve em conta a instrumentação presente, o repertório, a prosódia dos compositores e o andamento (bpm) dos sambas<sup>388</sup>. É importante destacar que consideramos esses discos, *Partido em 5 Vol I e II*, como uma das possibilidades concretas de se analisar o material sonoro produzido por sambistas, à sua época e ao seu tempo, no qual os próprios músicos e compositores foram os “produtores fonográficos”, ou seja, não somente por gravarem suas composições mas também exercendo também a função de serem eles próprios os mediadores das obras em questão: discos que registram um pagode (ou partido-alto) *com a nítida intenção de diferenciação em relação aos sambas destinados*

---

téticas (binárias, ou em 8 pulsos) e diferenciadas do surdo (toque mais “fechado” e curto, toque mais “aberto” e longo), que podem ou não estar sonoramente presentes.

<sup>387</sup> Utilizamos aspas em razão das observações dos musicólogos que estudam esse ciclo, cujas origens remetem à África Central, que negam a existência dessa orientação, cujas origens nos remetem à Europa. Muito embora a gestação dos repertórios associados às comunidades do samba tenha passado por séculos de trabalho e modelagem em solo brasileiro, utilizamos por vezes alguns termos da teoria do compasso europeu – como binário ou quaternário - somente em nível didático e comparativo, procurando os melhores recursos para elucidar cada caso. Em última instância, essa aproximação conceitual nos remete a algumas questões levantadas por Victor Kofi Agawu (2006, ver em Bibliografia), que também faz uso de conceitos europeus ao analisar o ciclo rítmico africano ocidental.

<sup>388</sup> Advirto, desde já, que me utilizo de diversos trechos de minha dissertação de mestrado, na qual trato desse assunto. Porém, para poder aprofundá-lo, julguei necessário compilar algumas explicações e argumentos para desenvolvê-lo de modo satisfatório. Ver FERRAZ, 2018.

ao mercado comercial (em que se ressaltam aspectos do valor de uso), da maneira que sabem (e gostam de) fazer.

#### 4.1 Linha-rítmica de 16 pulsos do samba e *kachacha*

Em busca de traçar alguns aspectos da dimensão Angolana no panorama das culturas africanas das danças e músicas no Brasil, Gerhard Kubik (1979, p. 13) diz que

qualquer pessoa familiarizada com o samba de rua brasileiro, como pode ser visto no Carnaval do Rio de Janeiro ou em Salvador / Bahia, [...] pode estar consciente de um padrão percussivo característico que permeia essa música como um traço mais persistente. Ele pode ser tocado em vários instrumentos, por exemplo, em um tambor estridente, na borda de um tambor ou mesmo em um violão. É um elemento focal no qual todos os outros instrumentistas, cantores e dançarinos encontram um pivô para sua orientação.<sup>389</sup>

Esse padrão rítmico é conhecido como *timeline pattern*, sobre o qual Tiago de Oliveira Pinto (2001a, p. 94)<sup>390</sup> explica

A fórmula característica do samba é realizada através de uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso de 16 pulsações. Geralmente é sonorizada com tom alto ou agudo e “penetrante”. No samba das baterias de escola é sobretudo o tamborim o responsável por esta fórmula. Chamadas de *timeline* – termo introduzido por Joseph K. Nketia<sup>391</sup> em 1970 – tais fórmulas compõem-se na realidade de um determinado número de pulsos elementares sonorizados e mudos. Assim, pode-se perceber na *timeline* qual o ciclo formal que serve de base à peça, se é o ciclo de oito, de doze ou de dezesseis pulsações elementares. No caso do samba, a linha rítmica cobre, evidentemente, os seus dezesseis pulsos elementares.

<sup>389</sup> anyone familiar with Brazilian street samba, as it can be seen at Carnival time in Rio de Janeiro or in Salvador / Bahia [...] might be conscious of a characteristic percussive pattern wich permeates this music as a most persistent trait. It can be played on various instruments, for instance on a high-pitched drum, on the rim of a drum, or even on a guitar. It is a focal element in wich all the other instrumentalist, the singers and the dancers find a pivot for their orientation.

<sup>390</sup> Este trabalho de Tiago de Oliveira Pinto, intitulado **As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**, está referenciado, às páginas ímpares, do seguinte modo: “*África*: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 22-23: 87-109, 1999, 2000, 2001”. Porém, em sua citação constante no sítio eletrônico Google Acadêmico, ele aparece com a data de 2004. Neste trabalho estamos referenciando-o com a última data que consta no próprio texto, 2001a.

<sup>391</sup> NKETIA, Joseph Kwabena. **The music of Africa**. London, 1974. Apud PINTO, 2004, p. 109.



Kubik (1979, p. 14-5) aponta que tais fórmulas (*timelines*) são aprendidos por crianças africanas em várias sociedades com a ajuda de sílabas mnemônicas “em um sistema que pode ser descrito como notação oral<sup>392</sup>. Nas sílabas mnemônicas associadas com os *time-line patterns* sua estrutura rítmica interna se revela”<sup>393</sup>.

Tais ciclos, os *time-line patterns*, são grafados por esses autores na maioria das vezes por meio da notação de seus pulsos elementares<sup>394</sup>, nos quais a pulsação percutida é marcada por uma letra “X”, e o silêncio, por um ponto”<sup>395</sup>, a chamada escrita datilográfica. Podemos dizer, assim, que a estrutura rítmica do samba é assimétrica, ou seja, a posição dos ataques ou acentos não permite uma divisão da frase em duas partes iguais. Por exemplo, se contarmos, de 1 a 16, os pulsos caracterizados por “X” e “.”, perceberemos que a sequência [X .], depois de 9 ou 7 pulsos, vai se tornar [. X], invertendo, assim, a disposição de sequência entre os pulsos silenciados e os sonorizados<sup>396</sup>. Desse modo, essa notação está mais ocupada em posicionar os ataques dentro do padrão rítmico do que qualquer outra qualidade, seja, por exemplo, com a duração das notas. Um padrão<sup>397</sup> do samba urbano bastante aceito é comumente chamado por músicos de “telecoteco”<sup>398</sup>, fazendo referência silábica ao som do padrão por meio de um sistema (“brasileiro”) de notação oral, no qual as sílabas terminadas com a letra “e” são percutidas, enquanto as que terminam em “o”, “silenciadas”, ou, no caso

<sup>392</sup> Nota de rodapé em Kubik (1979, p. 14): “Gerhard Kubik. **Oral notation of some West and central African time-line patterns**, Review of Ethnology, Vol. 3, Nº 2, 1972.”

<sup>393</sup> A system of transmission that can be described as oral notation. In the mnemonic syllables with the time-line patterns their inner-rhythmic structure reveals itself.

<sup>394</sup> Essa divisão se trata da menor equidistância assimétrica entre batidas dentro de uma sequência de 16 pulsos.

<sup>395</sup> Graeff (2015, p. 66) credits a Kubik esse tipo de escrita que, segundo a autora, foi criada especialmente para ritmos monotônicos – por exemplo, ritmos executados por palmas.

<sup>396</sup> Em alguns momentos deste trabalho, como também em FERRAZ (2018), chamamos o momento de mudança do toque sonorizado para o toque silencioso (grifados: x . x . xx . x . x . x . xx .) que acaba por inverter a ordem anterior, constante até então, entre pulsações atacadas e silêncios de “inversão rítmica”. Refiro-me à constância inicial entre “x .” para “ . x”. Não tem validade geral alguma como também não deve ser confundido com o termo “inversão métrica”, cunhado por Kubik e que possui outro significado. Abordaremos um pouco mais sobre o assunto ao final do trabalho. Para mais informações, ver GRAEFF, 2015, p. 115-8.

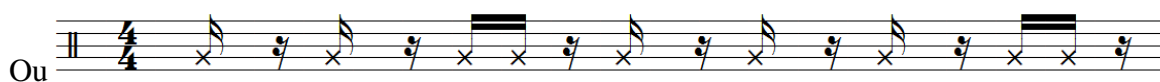
<sup>397</sup> Dizemos “um padrão”, e não “o padrão”, pois procuraremos desenvolver essa discussão na medida em que exemplificarmos diferentes notações do ciclo rítmico do samba notado por outros autores.

<sup>398</sup> Kubik (1979, p. 20-1) também relata ter ouvido de seu amigo e informante brasileiro, Vicente dos Santos, padrões silábicos (mnemônicos) relacionados ao ciclo tocado por ele em seu tamborim. Ele não o descreve, portanto, não há como saber de qual padrão se trata, mas é bem possível que seja semelhante ou o mesmo relacionado ao termo genericamente chamado de “telecoteco”.

do ciclo ser tocado em um tamborim, seriam as células percutidas pelo dedo médio da mão que segura o instrumento<sup>399</sup>, por dentro. Ele poderia ser grafado da seguinte maneira:

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

“te co te co te le co te co te co te co te le co”



Os autores citados se utilizam dessa grafia especial principalmente em razão daquilo que consideram uma característica dos padrões rítmicos africanos, que é sua circularidade. Nina Graeff (2015, p. 108), discutindo a linha-rítmica no samba de roda, nos diz que “na pesquisa musical africana se afirma que as linhas-rítmicas, naquelas tradições das quais faz parte, representam o primeiro e principal nível de orientação temporal do conjunto percussivo, e não os *beats*, ou tempos fortes, como na música europeia” (grifo no original). A autora completa, seguindo David Locke<sup>400</sup> (LOCKE, 1982, p. 373, apud GRAEFF, 2015, p. 108), com o exemplo da linha-rítmica contínua feita por um agogô, uma vez que “todos os eventos da *performance* são concebidos em relação a esse padrão [...] Os beats sozinhos são insuficientes para guiar o *timing* do *performer*”<sup>401</sup>. Apesar de essas linhas-rítmicas serem ouvidas como prevê a concepção africana, com um som forte e penetrante do ferro, eles parecem ser dispensáveis para a coordenação temporal do conjunto percussivo, pois “são poucos os grupos que as executam, e quando o fazem, podem alternar entre os dois tons do agogô, simultaneamente a outras linhas-rítmicas diferentes, ou até mesmo variar de fórmula depois de o canto iniciar e se estabelecer” (p. 108).

Uma importante observação sobre a noção de circularidade intrínseca ao *timeline pattern* é o fato de que elas “não são pensadas linearmente” (PINTO, 2001a, p. 97), de modo que ele “soa em diferentes contextos musicais africanos e confirma sua identidade estrutural

<sup>399</sup> É notório que o dedo que percute internamente a pele do tamborim funciona também como apoio, um “contrapeso” para que se toque corretamente o ciclo propriamente dito, que é percutado com baqueta. Falaremos mais sobre esse assunto.

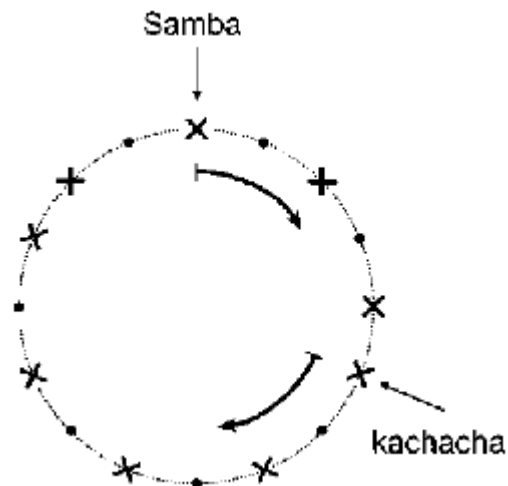
<sup>400</sup> LOCKE, David. **Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eye Dance Drumming.** *Ethnomusicology*, v. 26, n. 2, p. 217-246, maio 1982.

<sup>401</sup> *Ibid*, p. 108. Itálico no original, tradução da autora.

com a linha rítmica do samba”<sup>402</sup>. O exemplo a seguir demonstra esse pensamento utilizando um padrão rítmico angolano denominado *kachacha* e sua comparação com a linha do samba:

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

Fórmula *kachacha* em Angola<sup>403</sup>



Representados como acima, fica evidente que a configuração do padrão rítmico, sua *gestalt* básica permanece idêntica no Brasil e em Angola. Mesmo assim, existe uma diferença fundamental: semelhante às linguagens faladas, onde mesmo não se mudando as palavras, os conteúdos podem ser alterados por influência de um novo *habitat*, também aqui se manteve a estrutura básica de um padrão, atribuindo-se-lhe apenas novo significado na sua re colocação em relação com a marcação (*beat* e *off-beat*). Percebemos que no Brasil houve uma ressignificação do *timeline* em relação ao seu novo meio musical, enquanto permanecia a sua estrutura e sua função de linha de guia no conjunto<sup>404</sup>.

Sobre essa representação anterior, Nina Graeff (2015, p. 110)<sup>405</sup> nos informa que

Ambos os padrões têm exatamente a mesma estrutura com, no entanto, diferentes pontos-pivô (*pivot points*) (KUBIK, 2004, p. 92)<sup>406</sup>, que

<sup>402</sup> Ibid, p. 97.

<sup>403</sup> Reprodução do exemplo 9, em PINTO, 2001, p. 96.

<sup>404</sup> Ibid, p. 97.

<sup>405</sup> Na leitura do texto de PINTO (2001) não há qualquer referência sobre ponto-pivô. A impressão que tivemos foi, mesmo, de que o autor destacou os pontos iniciais de cada ciclo. Ainda que a observação feita por Graeff guarde relações estreitas com aquilo que imaginamos ser “o começo” de um ciclo – que possivelmente não o seja em razão da circularidade do ciclo rítmico e sua propriedade de não possuir começo ou fim – acreditamos que a autora tenha feito alguma sutil correção/observação em relação àquilo descrito por Pinto. Discutiremos mais sobre esse assunto em O Ponto Fixo, ao final deste trabalho.

<sup>406</sup> KUBIK, Gerhard. *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. 2. ed. Wien: Lit, 2004. (apud GRAEFF, 2015, p. 110)

significam o primeiro ponto de coincidência da fórmula rítmica com o *beat*, não sendo necessariamente seu ponto inicial.

Voltando ao samba e ao referido ciclo, e retomando as considerações sobre a linha-rítmica e os elementos orientadores do samba, Pinto (2001a, p. 93) faz referência à marcação (*beat* e *off-beat*), que por sua vez “é a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce do samba<sup>407</sup>. A marcação consiste do *beat* e do *off-beat*. Os sambistas falam em ‘pergunta’ e ‘resposta’”. Em sua exemplificação, ele descreve como a marcação pode ser representada em relação à pulsação elementar:

(16)        ♫ . . . ♫ . . . ♫ . . . ♫ . . .    pulsação elementar

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

X: pulsação percutida / .: pulsação muda<sup>408</sup>

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

(16) . . . . .    pulsação elementar

X . . . . . X . . . . .    surdo 1

. . . . X . . . . . X . . .    surdo 2<sup>409</sup>

Nem sempre são dois surdos os responsáveis pela marcação (como em uma escola de samba), sendo que pode ser realizada por apenas um (por exemplo, em uma roda de samba), “abafando” a primeira batida (que faria o toque do surdo 1) com uma das mãos pressionando a pele do instrumento, ou mesmo golpeando o instrumento com a mão, e outra de som mais aberto, com a pele solta<sup>410</sup>.

Por fim, Pinto (2001) exemplifica a maneira como o padrão guia é tocado pelo tamborim.

<sup>407</sup> Trata-se do componente binário, marcado geralmente por um instrumento grave, como o surdo, com uma batida mais “fraca” (primeiro tempo, o “surdo de segunda”, como se diz nas escolas de samba) e outra mais “forte” (segundo tempo, o “surdo de primeira”).

<sup>408</sup> Reprodução do exemplo 3, constado em PINTO, 2001, p. 93.

<sup>409</sup> Reprodução do exemplo 4, constado em PINTO, 2001, p. 94.

<sup>410</sup> Ibid. p. 93.

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

X: pulsação percutida .: pulsação muda

Ex 5: linha rítmica no samba<sup>411</sup>

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

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

I I I I (pontos da marcação)<sup>412</sup>

O que é fundamental para o entendimento do referido ciclo dentro da concepção africana ou afro-brasileira, sustenta o autor, é sua ausência de tempos fortes ou fracos, como ocorre comumente em explicações relativas à teoria ocidental do compasso.

Apesar da referência feita por esses autores em relação ao padrão rítmico descrito, quando escutamos os mesmos dentro de uma gravação ou execução de um samba (urbano, carioca), por vezes estes estarão deslocados em relação à descrição musicográfica feita acima<sup>413</sup>. Quero dizer que o que Pinto e Graeff chamam de *beat* e *off-beat*, seriam representados pelos acentos métricos/téticos tocados (ou sentidos!), no caso do samba urbano, por um surdo, um tantã<sup>414</sup> ou, eventualmente, até mesmo um baixo elétrico. Outra importante questão está relacionada às diversas notações que foram feitas em relação ao ciclo rítmico, que nem sempre são iguais, ainda que possuam a mesma estrutura interna. Ou seja, de certo modo, ao se tentar aferir a divisão temporal da linha rítmica dentro de algum repertório do

<sup>411</sup> Reprodução do exemplo 5 contido em PINTO, op. Cit., p. 95.

<sup>412</sup> Reprodução do exemplo 6 contido em PINTO, op. Cit., p. 95.

<sup>413</sup> Utilizamos a expressão “por vezes”, mas seria possível dizer, ainda cuidadosamente, “quase sempre”. Em nosso caso, por exemplo, não ouvimos tal configuração/transcrição em nenhuma gravação dos discos em questão, nem em sambas de partido-alto. Às vezes ela pode ocorrer em gravações de andamento bem mais lento, mas cujas gravações são bastante estilizadas e, por vezes, classificadas como “pagode romântico”, “romântico” ou outras classificações mercadológicas.

<sup>414</sup> Existem formações de rodas de samba onde tanto o surdo como o tantã estão presentes, o que implica, obviamente, em uma adequação rítmica de cada instrumento. Muitos músicos dizem que, em situações semelhantes, é preciso que o instrumentista “saiba se colocar” para que não haja desencontros, “cruzamentos” indesejados. Podemos ver um bom exemplo neste vídeo de Zeca Pagodinho e Maria Bethânia cantando Sonho Meu (Dona Ivone Lara), com Gordinho (Antenor Marques Filho) ao surdo e Beloba (Carlos da Silva Pinto) no tantã. Ver em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Of9PBsnFmmc>>. Acesso em 01/03/2022.

samba urbano, será possível percebê-la, de modo que, mesmo “ausente” (não tocada especificamente por algum dos instrumentos), ela estará posicionada de maneira que os músicos (especialmente, em perspectiva êmica<sup>415</sup>) podem reconhecê-la relacionada aos padrões e variações feitas por outros instrumentos. Discutirei, nas próximas páginas, algumas das observações feitas em sobre essa questão.

#### 4.2 Sobre as diferentes posições métricas do ciclo rítmico

Um aspecto de grande importância se apresenta na descrição gráfica do padrão (ou dos padrões) notado pelos pesquisadores citados anteriormente. Como precursores do assunto, Kubik (1979) e Kazadi wa Mukuna (2006), por exemplo, dão descrições relativamente semelhantes do chamado “ciclo do tamborim”, ou *timeline pattern* do samba urbano. A questão da qual nos ocuparemos agora diz respeito aos possíveis desencontros - se é que existem - em suas descrições, propondo uma reflexão mais aprofundada sobre suas afirmações e relacioná-las àquilo que conseguimos perceber em relação ao repertório dos discos *Partido em 5 (Vols I e II)*, além de outras gravações que julgamos interessantes para esse tema.

Kubik (1979) descreve duas linhas-guia rítmicas ou *time-line patterns* de 16 pulsos notados por ele em pesquisa de campo, sendo uma “completa” e outra “reduzida ao seu essencial”. Segundo o autor, essas linhas são geralmente percutidas no corpo de um tambor, em uma garrafa de vidro, cabaça ou mesmo feitas por palmas.

Antes mesmo de transcrever o ciclo, Kubik (ibid, p. 16) diz que “na metade oriental de Angola, esse padrão e o movimento de dança associado são conhecidos como *kachacha*, por exemplo entre os Luvale, Chokwe e povos do amplo grupo Ngangela”<sup>416</sup>. O autor segue dizendo (ibid, p. 16)

---

<sup>415</sup> Segundo Nattiez, “baseada no sistema de pensamento das próprias culturas para as pesquisas”. Nattiez, J.-J., Lacerda, M. B., & Coelho, L. de L. (2020). Etnomusicologia. *Revista Música*, 20(2), 417-434. Sobre essa perspectiva, Araújo (2022, p. 134) observa alguns problemas, desde a consideração do pesquisador em alguns casos como *outsider*, como outras, relacionadas às “diferenças em um universo que atravessa diferentes classes sociais rela (i. e. mundo do samba), que são suficientes para resultar em incompreensões ou equívocos de compreensão”.

<sup>416</sup> “in the eastern half of Angola, this pattern and the associated dance movement are known as *kachacha*” (itálico no original).

É também um importante padrão na música de Katanga (província de Shaba), Zaire (sic). David Rycroft transcreveu-o em sua análise da música tocada ao violão em Katanga (Katangan guitar music)<sup>417</sup>. O musicólogo do Zaire<sup>418</sup> Kazadi wa Mukuna também o mencionou e transcreveu em seus artigos<sup>419 420</sup>.

Sobre a primeira versão das linhas guia, Kubik a classifica como versão de nove toques. Abaixo dos pulsos percutidos estão as sílabas mnemônicas em língua Ngangela, obtidas por Kubik, em 1965, na vila de Soma Kayoko, área de Cuito-Cuanavale, relacionadas ao padrão rítmico (1979, p. 17).

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

nbo nbo nbo nbolo nbo nbo nbolo

Em seguida, mostra a chamada versão de sete toques, notadas como um padrão de palmas na dança *Nkili* dos Humbi, ao sudoeste de Angola, também em 1965.

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

Pelas transcrições acima e pela própria explicação do autor, entende-se que são duas versões do mesmo ciclo, com a diferença que não há o toque duplo, da “inversão rítmica”, mas, em vez disso, silêncio nos pulsos 8 e 9, depois em 15 e 16 (que da mesma maneira inverte a relação regular dos pulsos percutidos). No fundo, a estrutura 9+7 permanece. Repare que a versão de 7 toques leva em conta somente o primeiro toque “X” (pulso 7) daquilo que chamamos de “momento da inversão rítmica”, com dois ataques seguidos, que é quando a relação “métrica” (tética e antitética) é invertida, ou, *grosso modo*, o que era “tempo” vira “contratempo”, o que era “métrico” torna-se “contramétrico”. Sobre essa questão, Graeff (2015, p. 65) afirma

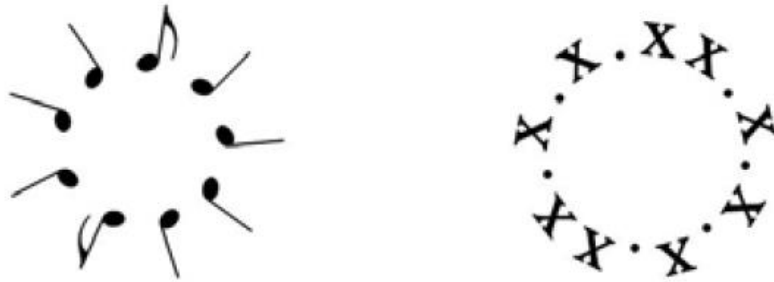
<sup>417</sup> Nota de rodapé 12, em Kubik (1979, p. 16): David Rycroft, “The Guitar improvisations of Mwenda Jean Bosco” (parts I and II), *African Music*, Vol. 2, Nº 4; Vol. 3, Nº 1, 1961-1962.

<sup>418</sup> Atual República Democrática do Congo.

<sup>419</sup> Nota de rodapé 13, em Kubik (1979, p. 16): Kazadi wa Mukuna, “Trends of Nineteenth and Twentieth Century Music in Congo Zaire”, in Robert Günther, *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, Regensburg, 1973, 273.

<sup>420</sup> Veja que Kubik sustenta que esse padrão foi também notado por Mukuna e Rycroft, e cita os artigos de ambos os autores nos quais ele estaria descrito. No mesmo livro (1979, p. 14), ao tratar de seus estudos sobre *time-line pattern*, Kubik dá como referência um artigo seu intitulado Oral notation of some West and central African *time-line patterns*, *Review of Ethnology*, Vol. 3, Nº 2, 1972. Falaremos mais sobre o assunto.

A notação europeia não se presta à representação de padrões rítmicos cíclicos, já que esses podem ter vários pontos de partida e de relação com os *beats*, sem por isso mudar sua organização métrica. Esse é o caso da linha-rítmica [...] do samba, que é metricamente idêntica à linha-rítmica *Kachacha* de Angola. (KUBIK, 1979). A representação circular de fórmulas como a linha-rítmica do samba facilita sua compreensão.



421

Por fim, Kubik (1979, p. 17) completa que este ciclo de 16 pulsos notado também no samba do Rio de Janeiro e Bahia, em relação ao continente africano, “está quase exclusivamente concentrado na África de língua Bantu, principalmente em Angola e áreas adjacentes do Zaire<sup>422</sup> e Zâmbia”<sup>423</sup>. Ou seja, para Kubik, esse padrão corresponde ao *kachacha* na África e samba no Brasil; ou, talvez mais cautelosamente, para Kubik esse ciclo está presente no *kachacha*, em algumas regiões em Angola, e no samba, no Rio de Janeiro, já disseminado por todo o Brasil, e Salvador. Graeff (2015) e Pinto (2001), como visto acima, fazem uma representação circular desse ciclo que parece corroborar a tese de Kubik, deixando intrinsecamente entendido que tal ciclo comporta ambos os ritmos; e, por fim, Pinto (2001), procura localizar, também por meio de uma representação circular do padrão, os pontos referenciais dos ciclos *kachacha* e samba com o *beat* (ou seja, a marcação).

É importante reter, sobre esse assunto, que Kubik transcreve somente aquelas duas linhas, mas ainda afirma que “esse padrão” foi notado, também, por Mukuna e Rycroft, apesar de não fazer a transcrição referente a esses autores (portanto, em última instância, supõe-se que são iguais).

Kazadi wa Mukuna (2006) também discute a linha guia do samba em seu livro, produto de uma tese (1977). De modo geral, Mukuna descreve o ciclo (e, às vezes, com

<sup>421</sup> Reprodução da figura 11, em GRAEFF (2015, p. 66): “Linha-rítmica do Samba de Angola com duas formas de representação circulares” (nesse caso, “samba de Angola” se refere ao *Kachacha*). Veja que é a mesma noção da circularidade exemplificada anteriormente por Tiago de Oliveira Pinto (2001).

<sup>422</sup> Atual República Democrática do Congo.

<sup>423</sup> It is almost exclusively concentrated in Bantu-speaking Africa, mainly in Angola and adjacent areas of Zaire and Zambia”.



variações) três vezes (p. 24, p. 92-4 e p. 128). A única citação feita sobre o kachacha está na p. 128. Vejamos uma de cada vez.

A primeira delas, logo na introdução de seu livro (p. 24, 2006), Mukuna descreve “os elementos musicais detectados que podem ter origem Bantu”, no caso, “a presença de ‘4-pulsos’ (sic)<sup>424</sup> e de ‘16 pulsos’ *time line*, respectivamente:



Pela escrita datilográfica, em pulsos:

(8) X X . X X . X .

(16) X . X . X X . X . X . X . X X .<sup>425</sup>

Na segunda vez (p. 92, 2006), Mukuna diz que “igualmente importante para o presente estudo [...] é o ciclo rítmico, que no início foi confinado ao samba urbano em sua forma popular, mas que hoje também é encontrado no samba rural<sup>426</sup> e em outras variantes (...) Ei-lo:



Às vezes é ouvido na seguinte versão:



<sup>424</sup> Necessário fazer uma ressalva, desde já, em relação à edição em livro (Ed Terceira Margem, 3ª edição, 2006) da tese de Mukuna. Esse é o primeiro erro de edição, que traz impresso “4”, quando na verdade o ciclo se compõe de 8 pulsos, como a própria transcrição do autor evidencia. Há outro (2006, p. 97), mais sério, em relação à descrição do ciclo associado ao samba *Tristeza Pé no Chão* (Armando Fernandes “Mamão”). Porém, ao conferir a tese original junto ao Professor Dr Alberto T. Ikeda, constatamos que, nesta, a transcrição está correta.

<sup>425</sup> Portanto, diferente do descrito por Kubik (1979, p. 17).

<sup>426</sup> Muito embora essa definição, hoje e já há bastante tempo, seja muito vaga.

Portanto, pela escrita datilográfica, teremos, respectivamente:

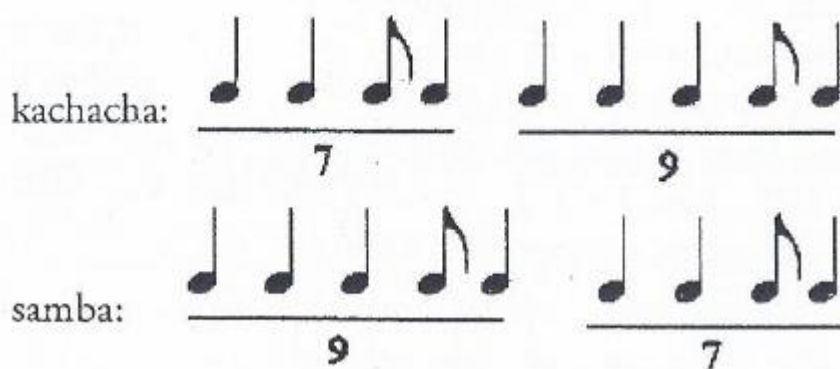
(16) X . X . X X . X . X . X . X X .<sup>427</sup>

(16) X . X . X . . X . X . X . X X .<sup>428</sup>

Por fim, ele diz que esse ciclo rítmico é “frequentemente dado pelo tamborim na orquestra de percussão, ou *pelo cavaquinho na orquestração de cordas*”. (2006, p. 92, destaque nosso). Nas p. 93-4, ele faz a divisão dos pulsos (7+9), e não acrescenta mais muitos detalhes.

Na terceira e última vez - e aqui há mais complicações, principalmente em relação às obras mutuamente citadas pelos autores (Kubik e Mukuna) em diferentes momentos -, Mukuna (p. 127-8, 2006) escreve:

A difusão do ciclo rítmico do samba identificado [...] em algumas culturas musicais da mencionada zona geográfica de interação cultural [...] **foi notado por Kubik em seu estudo sobre ‘Oral notation of some West and Central African timeline patterns’, vol 3/22 da edição de 1972 da *Review of Ethnology***. Especificamente, o autor menciona o padrão rítmico comumente usado em Angola entre os músicos luvaes, perto de Cazombo; entre os músicos luchazi, no distrito de Kabompo, na Zâmbia, **que se referem ao padrão como *kachacha***; e no sul do Congo, sem mencionar qualquer tribo ou grupo específico [...] **Comparativamente, o padrão notado por Kubik, conforme publicado na mencionada revista, tem a seguinte estrutura**, considerando a colocação do acento e propondo a divisão bipartida do padrão, que reagrupa as pulsações **numa ordem inversa à do samba**: (destaques nossos)



„ 429

<sup>427</sup> O mesmo já descrito pelo autor na primeira vez (2006, p. 24).

<sup>428</sup> Do mesmo modo visto em Kubik, temos o mesmo ciclo exposto anteriormente (2006, p. 24) sem o toque duplo da “inversão rítmica”, nos pulsos 6 e 7.

<sup>429</sup> Ibid, p. 128.

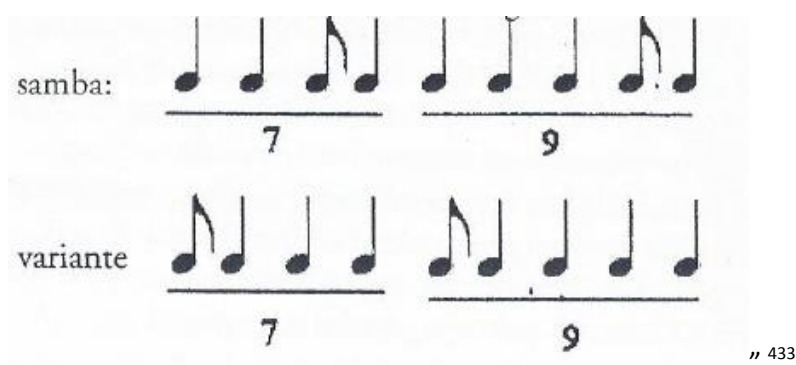
Pela escrita datilográfica, respectivamente:

Kachacha: (16) X . X . X X . X . X . X . X X . (7+9)<sup>430</sup>

Samba: (16) X . X . X . X X . X . X . X X . (9+7)<sup>431</sup>

Assim, continua Mukuna (2006, p. 128):

Notadamente, **conforme revela nosso trabalho de campo no Congo, duas versões desta divisão de tempo de '16 pulsos' são encontráveis** na região do Kasai, principalmente entre luluwas e quiocos (...). **Entre os luluwas, podemos detectar o uso de ambos os padrões. Isto é, semelhante ao do samba e outro totalmente diferente na organização estrutural de seus motivos, apesar da subdivisão global dos pulsos (7+9).** Este também foi usado na forma precursora da moderna música do Congo.<sup>432</sup> (destaques nossos)



<sup>430</sup> Aqui Mukuna atribui essa transcrição do kachacha ao Kubik, dando como fonte a revista **Oral notation of some West and Central African timeline patterns**, vol 3/22 da edição de 1972 da **Review of Ethnology**, ou seja, a mesma fonte dada por Kubik (1979, p. 14), referenciando seu trabalho de campo no qual recolheu o padrão mnemônico, já descrito acima. Porém, na obra consultada (KUBIK, 1979), o autor não apresenta transcrições diferenciadas entre samba e *kachacha*, mas somente uma, indicando os diferentes nomes verificados em Angola e Brasil. (Não conseguimos consultar o texto da publicação *Review of Ethnology*, citado como fonte). Outra questão é que esse exemplo, pela maneira descrita por Mukuna – e atribuída a Kubik – localiza o ponto do ciclo onde se inicia o *kachacha*, sendo que a transcrição do mesmo ritmo por Tiago de Oliveira Pinto, páginas atrás, mostra algo completamente diferente.

<sup>431</sup> Repare que este modelo de ciclo é o mesmo citado por Kubik, já mencionado acima, no qual subentende-se que estão contemplados tanto o samba quanto o kachacha.

<sup>432</sup> Nota de rodapé 7 em Mukuna (2006, p. 128): “Veja Kazadi [1973:273]”. O livro ao qual Kazadi wa Mukuna se refere aqui, está grafado na p. 217 (2006) da seguinte maneira: “KAZADI, P. C. ‘Trends of Nineteenth and Twentieth Century Music in Congo Zaire’. In: Günther, Robert (ed.). **Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens in 19. Jahrhundert**. Regensburg: Gustav Verlag, 1973, pp. 267-83”. Confusa e curiosamente, a mesma obra citada na nota de rodapé dada por Kubik (1979, p. 16), ao afirmar que tal ciclo foi notado, também, por Rycroft e Mukuna, sendo que as transcrições são diferentes.

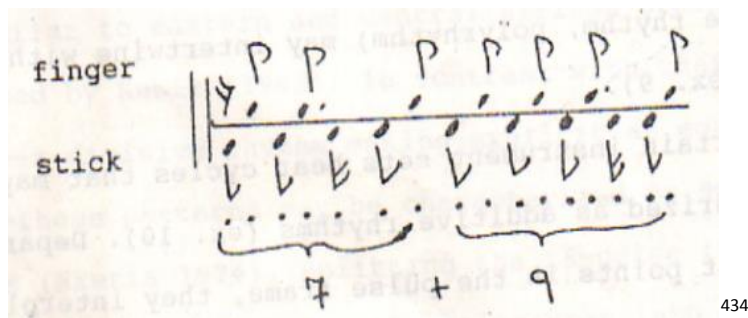
<sup>433</sup> Mukuna faz uma última observação (2006, p. 170) sobre os ciclos, reforçando o sua origem Bantu, na qual transcreve esses mesmos ciclos, porém, chamando o primeiro de “original”, em vez de samba, e o segundo continua como “variante”.

Em escrita datilográfica, respectivamente:

Samba: (16) X . X . X X . X . X . X . X X . (7+9)

Variante: (16) X X . X . X . X X . X . X . X . (7+9)

Samuel Araújo (1992, p. 146) também faz menção ao ciclo rítmico que, no caso de seu trabalho, aparece transcrito como um padrão feito pelo tamborim:



Em escrita datilográfica:

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

Aliás, Araújo é o único até o momento que transcreve duas linhas complementares indicando os toques da baqueta<sup>435</sup> e do dedo médio da mão que segura o tamborim (que, no fundo, são “os silêncios” na escrita datilográfica), porém, na p.147, Araújo afirma

enquanto as camadas de pulso igual da atividade em segundo plano no desempenho da bateria podem ser facilmente distinguidas, a identificação de uma única linha guia reguladora se torna um pouco problemática. O padrão proeminente de tamborim realmente produz uma divisão assimétrica da estrutura de 16 pulsos, e sua clareza diz respeito aos diretores de bateria em geral, que em muitos casos dedicam tempo e esforço extras para alcançá-lo. No entanto, pode haver vários pequenos segmentos no desempenho nos quais os tamborins passam para um padrão de divisão [...], sem comprometer o relacionamento de várias partes.<sup>436</sup>

<sup>434</sup> Reprodução da figura 11. Tamborim cycle, player's perspective, em ARAÚJO (1992, p. 146).

<sup>435</sup> O músico Oscar Bolão (2010), em seu método para percussão e bateria, também apresenta estas importantes indicações. Abordaremos esse tema mais à frente.

<sup>436</sup> While the equal-pulse layers of the background activity in bateria performance can be easily distinguished, identifying a single regulatory time line becomes somewhat problematic. The prominent tamborim pattern does indeed produces an asymmetrical division of the 16-pulse frame, and its clarity concerns bateria directors in general, who in many cases devote extra time and effort to achieving it. Nevertheless, there may be several small segments in the performance in wich the tamborins switch to a division pattern [...], without jeopardizing the multi-part relationship.

Quero dizer que Samuel Araújo parece estar menos preocupado especificamente com “uma linha guia” do que com a relação que ela constituirá junto aos demais instrumentos da orquestra de samba.

Seguindo em frente, como vimos, Mukuna transcreve os últimos dois ciclos, *notados por ele em pesquisa de campo*, e comenta, como transcrito acima, que “podemos destacar o uso de ambos os padrões. Isto é, o semelhante ao do samba *e outro totalmente diferente na organização estrutural de seus motivos, apesar da subdivisão global dos pulsos (7+9)*” (p. 128, 2006). Quero dizer que para ele, existe uma preocupação na disposição do ciclo nas transcrições. Por outro lado, e como já vimos, para Kubik, aparentemente, não. Esse é uma das questões importantes que já mencionamos, comentada muito rapidamente na introdução, que se refere à reificação do padrão rítmico em sua versão escrita. Como acabamos de ver em Mukuna (2006), ele observou em relação aos ciclos notados que um é “semelhante ao do samba *e outro totalmente diferente na organização estrutural de seus motivos*”. Isso também poderia ser algo decorrente da decupagem do ciclo em partes, possivelmente influenciada pela transcrição. Supomos que eventuais deduções que partam exclusivamente da representação gráfica de um fenômeno auditivo/escutado, neste caso, podem evidenciar problemas de um olhar compartimentado, fragmentado, e por isso pode abolir a possibilidade do ciclo rítmico (seu padrão de divisão de tempo) ser entendido como uma coisa só (Agawu apresenta essa crítica, que será abordada no capítulo 6), mas que talvez possa ser *analisada* ou *vista* a partir de diferentes ângulos. Essa análise que fazemos propõe justamente um olhar talvez exageradamente minucioso, mas que procura avançar minimamente em relação à disposição temporal dos toques do ciclo em consonância com as marcações, em quatro tempos, do samba, embora ciente de eventuais problemas decorrentes da exploração desta própria abordagem.

O que parece, e que queremos ressaltar, é que apesar de algumas diferentes disposições métricas da linha guia, não sabemos se ocorre alguma discordância entre os autores abordados até esse momento. Retomando o assunto: Kubik e Mukuna estão preocupados com a linha guia, e até onde nos foi possível deduzir sobre esse assunto, Kubik não está preocupado com a disposição métrica do ciclo, uma vez que sua organização interna permanece a mesma; Mukuna, por sua vez, faz uma observação nesse sentido (2006, p. 128), como citamos acima, ressaltando diferenças entre diferentes notações entre samba e kachacha. O ponto mais forte em comum é que *ambos estão pensando em estruturas africanas (o ciclo ou os ciclos) e sua manutenção/persistência no repertório brasileiro, ou, na música negra,*

*jogos e danças do Brasil*, como se refere Kubik, como também na *música popular brasileira*, como quer Mukuna. Ou seja, a estrutura do ciclo rítmico é abordada por esses autores de modo isolado, apenas notada em repertórios distintos e sem especificação alguma sobre os mesmos. Por fim, e somente como detalhe a observar, o único a fazer comparações do ciclo e a marcação (beat e off-beat), ou seja, um componente (binário) conhecido e constitutivo do samba, como por exemplo, o surdo, é Tiago de Oliveira Pinto (2001)<sup>437</sup>.

Não há dúvidas, e isso fica explícito já nas fórmulas circulares demonstradas por Graeff e Pinto, que a estrutura interna do ciclo não é modificada, e as diferenças, quando existem, se relacionam com “o primeiro ponto de coincidência da fórmula rítmica com o *beat*” (GRAEFF, 2015, p. 110), apesar de que, como afirma Mukuna (2008, p. 17), o foco central não pode estar somente no ouvinte da música, mas também a influência da *experiência cultural do ouvinte no produto*<sup>438</sup>. Porém, não nos parece que haveria, nesse caso, uma espécie de “congelamento” desse ou de outro ciclo rítmico como estrutura imutável. Cremos que, pelo contrário, a própria disposição do ciclo apontada pelos autores, mas especialmente por Tiago de Oliveira Pinto em seu diagrama circular, mostra uma mudança de percepção (pelo menos no tocante entre samba e kachacha), uma acomodação do ciclo em um novo território, ainda que nem tenhamos comentado sobre a malha rítmica dos instrumentos envolvidos (aqui, para o nosso caso) no samba.

Antes de prosseguirmos, seria importante retomar uma preocupação deixada em algumas notas de rodapé deste trabalho, mas que permeiam todas as considerações, principalmente estas anteriores, que se trata da transcrição enquanto ferramenta analítica. Reproduziremos, portanto, um pequeno trecho dessa discussão já iniciada anteriormente (FERRAZ, 2018, p. 93-5), que segue abaixo.

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

---

<sup>437</sup> Importante dizer que Graeff também trata desse assunto (2015). Por questões de espaço e para não alongar demais neste momento, utilizo somente a referência de Pinto (2001). Mais à frente, voltaremos às considerações da autora.

<sup>438</sup> Esta questão será retomada bem mais à frente.

projeto modernista (vale dizer longe de exotismos e “imediatamente desinteressada”), o comentário parte justamente da música popular. Continua o musicólogo paulista (1972, p. 6)<sup>439</sup>:

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

Discutindo a importância e o futuro da escrita musical com ênfase na etnomusicologia, Hugo Ribeiro (s/d) apresenta uma revisão de autores que problematizaram a questão da notação musical ocidental, afirmando que, já no século XIX, Ellis<sup>440</sup> (1885, apud RIBEIRO, s/d, p.2) coloca o sistema de notação musical ocidental em dúvida quando usado para “a transcrição de músicas que não compartilhem dessa mesma tradição”. Segundo Ribeiro (s/d, p. 2)

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

Conforme Mantle Hood<sup>441</sup> (1983, p. 71-6, apud RIBEIRO, s/d, p. 2) “uma tradução correta dos símbolos em sons musicais depende da familiaridade com tradição oral que a sustenta”. Finalmente, para Ellingson<sup>442</sup> (1992, p. 153-164, apud RIBEIRO, s/d, p. 2-3)

os sistemas de notação podem ser entendidos dentro de duas amplas categorias: 1) **Sistemas não Gráficos**, que incluem os sistemas verbais,

<sup>439</sup> Ibid., p. 6

<sup>440</sup> ELLIS, Alexander J., **On the Musical Scales of Various Nations**, Journal of the Royal Society of Arts, 27, March, 1885.

<sup>441</sup> HOOD, Mantle. **The Ethnomusicologist**, New York: McGraw-Hill, 1983, p. 71-6.

<sup>442</sup> ELLINGSON, Ter. **Notation**. In *Ethnomusicology: an introduction*, edited by Helen Meyers, 153-164. New York: W. W. Norton. 1992.

visuais, coreográficos, e tácteis; 2) **Sistemas gráficos**, aqui inclusos todos os possíveis sistemas de notação gráficos existentes no mundo.

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

Retomando a questão, estamos ressaltando que independentemente dos recursos gráficos de diferentes escritas e transcrições, quaisquer que sejam, todas podem apresentar problemas e distorções caso sejam levadas demasiadamente a sério, pois, como vimos, elas não são suficientes para dar conta do evento total. Utilizar somente comparações gráficas (como, em parte, estamos fazendo até esse momento) pode induzir ou dar a entender que aqueles que trabalham tal sonoridade compreendam o ciclo de modo decupado, “em partes”, e não como uma coisa só. Daremos continuidade a essa preocupação no próximo parágrafo, já elucidando alguns pontos acerca do assunto, e ela será aprofundada principalmente no capítulo 6. Prossigamos.

Outro aspecto que consideramos na análise do ciclo rítmico são os “silêncios” dos toques “não percutidos”, ou seja, grafados em [.]. Quero dizer que a descrição musicográfica desses autores, apesar de diferenciar os toques percutidos dos silenciados, está ocupada fundamentalmente com os toques percutidos, e isso fica evidente não só pela escrita, mas também pelo destaque dado aos instrumentos nos quais ele frequentemente se revela (“um objeto de metal”, “uma garrafa”, “um tamborim” etc.). Do mesmo modo, quando observamos a linha reduzida de Kubik, de sete toques, já percebemos que ela “é a mesma” que a completa, somente com silêncio nos pulsos 8 e 9, depois em 15 e 16 em vez do “toque duplo da inversão rítmica”.

Porém, ao observarmos as marcações não percutidas nos ciclos completos desses autores, nos deparamos com rotações da linha reduzida, ou seja, a estrutura da linha reduzida está lá, ainda que em uma configuração “deslocada” em relação àquilo descrito por Kubik. Isso fica ainda mais evidente se levarmos em conta a descrição mais completa de Araújo, que destaca o uso do dedo (os “silêncios”) percutindo o instrumento, o que talvez nos dê a noção de que, ao menos no samba, esse ciclo de 16 pulsos pode se apresentar de modo ininterrupto, *mas* com diferentes acentuações. Em suma: Kubik apresenta seu ciclo completo com 3 toques antes do toque duplo da “inversão rítmica” (o que lhe confere a divisão assimétrica dos 16 pulsos em 9+7); Mukuna apresenta seu ciclo com 2 toques antes do toque duplo da “inversão



rítmica” (o que lhe confere a divisão assimétrica dos 16 pulsos em 7+9); Araújo apresenta seu ciclo igualmente ao Mukuna, porém, destaca o uso do dedo interno e, por isso, destaca *duas faces desse mesmo ciclo*, tal qual um gabarito. Vejamos os três, um após o outro, mas com um pequeno adendo na transcrição datilográfica de Araújo, na qual, em vez de sinalizar “silêncio” [.] , utilizaremos um “toque mais fraco” [x].

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

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

(16) X x X x X X x X x X x X x X X x (Araújo)

Agora, prestemos atenção ao “ciclo dos silêncios”, ou dos toques do dedo médio, comparado à linha reduzida. No primeiro, de Araújo, marcaremos o toque do dedo médio como X, invertendo a marcação tradicional, enquanto a linha reduzida de Kubik será posta do modo original, [X] para toque percutido e [.] para silêncio.

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

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

Portanto, *tomando por base a questão da circularidade do ciclo rítmico*, é possível notar que a configuração deste, na transcrição de Samuel Araújo, vista a partir de seus “silêncios” (ou “do dedo médio”) apresenta uma rotação do ciclo reduzido de Kubik. Longe de afirmar que quaisquer relações de causa ou de origem, como “este advêm daquele”, mas que, sim, *a percepção daquilo que no ciclo é percutido não vem separada da percepção dos “silêncios” que dele fazem parte*<sup>443</sup>. Por fim, e sem a pretensão de tirar qualquer conclusão neste momento, é possível afirmar que o ciclo em sua forma reduzida é o mesmo que o completo (somente sem os toques da “inversão rítmica”), como também é possível inferi-lo a partir dos “silêncios” que nele existem. Araújo (2022, p. 123) notou argutamente essa questão da seguinte maneira<sup>444</sup>

<sup>443</sup> Mesmo porque, como já comentado, o dedo que percuta internamente o tamborim funciona também como referência de apoio ao ciclo percutido com a baqueta. Trata-se de uma evidência que põe em alerta qualquer tentativa de isolar o ciclo em sua totalidade, principalmente pela escrita.

<sup>444</sup> Dispomos a transcrição de Araújo neste momento, pois após percebermos essa questão e redigi-la, tivemos a oportunidade de consultar o trabalho de Samuel Araújo com mais acuidade, agora, em português. A tese do autor, que também utilizamos na pesquisa preliminar desta tese (FERRAZ, 2018), encontrava-se, até então, somente em inglês. Por fim, o destaque dado no texto, principalmente em relação aos “ritmos aditivos”, será de fundamental importância para o aprofundamento das análises que faremos mais à frente.

Mais uma vez, porém, deve-se ressaltar que *a definição desses ritmos não isócronos como “aditivos” pode por vezes implicar a não consideração de fenômenos sonoros que permanecem inaudíveis aos expectadores/ouvintes*, notadamente em grandes conjuntos como a bateria de escola de samba. Por exemplo, o ciclo de tamborim transcrito acima<sup>445</sup>, *de uma perspectiva do músico executante, compreende não somente a percussão mais audível da vareta sobre a membrana, mas também um contrarritmo produzido com o dedo médio da mão que segura o instrumento, que “preenche” as pulsações em que a vareta não percute. (destaques nossos)*

Como veremos mais à frente, três dos instrumentos presentes nos discos apresentam ciclos completos, de nove toques, e todos eles permitem a percepção do que Araújo chamou de contrarritmo no tamborim: além deste, que tem menor destaque isoladamente no repertório, há o cavaquinho, que palheta as cordas para cima e para baixo, e a cuíca, cuja manipulação da haste interna exige que o músico a friccione “para frente” e “para trás”.

Em suma, e por último (nesse momento), talvez caiba uma analogia – somente em nível didático, para os fins aqui propostos – em relação às diferentes interpretações do ciclo rítmico e os modos escalares gerados pela rotação de uma escala com alturas definidas.

Por ser cíclica, a estrutura do *timeline pattern* também não possui necessariamente um fim e um começo delimitados, ou seja, ele não começa necessariamente da esquerda para a direita, seguindo exatamente a reprodução transcrita pelos autores (mesmo com suas variações). Sua estrutura permanece a mesma, tais quais os modos gerados por uma escala maior/menor, por exemplo, de uma nota *dó* até outro *dó*, ou de *ré* a outro *ré* (e assim por diante) a ordem dos tons e semitons não varia, porém, dá origem a outras estruturas escalares. No caso da linha rítmica, algo semelhante acontece, visto que a distância entre os pulsos atacados (ou percutidos) também mantém distâncias diferentes, já previstas no próprio conceito do *timeline pattern*. (2018, p. 117-8). (FERRAZ, 2018)

Restaria, então, procurar saber (ou, mais precisamente, intuir) como – ou se – as diferentes posições métricas provocariam uma mudança de percepção no padrão rítmico. Antes disso, precisamos notar em algum repertório de sambas se existem diferentes percepções da linha guia que deem vazão a essa discussão.

---

<sup>445</sup> O ciclo ao qual o autor se refere é aquele que deixamos exposto anteriormente.

### 4.3 Procurando os diferenças de posicionamento do ciclo rítmico

Em relação às análises relacionadas ao posicionamento da linha guia, parece-nos haver um hiato, um ponto cego, digamos, no tocante às interpretações dos ciclos. As diferentes posições métricas que podem surgir a partir da rotação desse ciclo rítmico gerariam, de fato, percepções diversas? Como definir essas “diferentes posições métricas” em relação ao ciclo? Fazemos essa pergunta pois, como já observado por Araújo, acima, o ciclo não acontece sozinho, mas em relação coordenada pela malha rítmica na qual outros instrumentos tomam parte. Ou, como no caso dos modos escalares gerados pela rotação da escala maior/menor, por exemplo, o desenho melódico, o fraseado etc. pode nos fazer perceber tais diferenças, justamente por ter relação com alturas das notas, que produz diferentes intervalos em relação à fundamental. Já no caso rítmico, creio que seria prudente tentar desenvolver um pouco mais a percepção que temos da linha guia (que pode nem ser tocada!, lembremos) com outros instrumentos presentes.

Se esse ciclo de 16 pulsos não varia sua estrutura interna, que outros elementos, no caso brasileiro, poderíamos analisar para pensarmos como ele é ou pode ser percebido no samba carioca (ou, melhor dizendo, no samba de partido-alto gravado nos discos em questão)? Acreditamos até que diferentes percepções poderiam ocorrer num mesmo lugar, com o mesmo ciclo. Porém, é certo que discutir a linha guia (no caso, de 16 pulsos) e sua ocorrência em diversos lugares é um assunto, mas a maneira que ela é (ou pode ser) percebida em diferentes repertórios e em diferentes lugares ou culturas, dando origem a diversos ritmos e repertórios, seria outro. Portanto, para analisar as diferentes interpretações métricas da linha guia, seriam necessárias definições ou parâmetros próprios às culturas onde ela foi verificada. Isso não significa descartar a interpretação da linha-guia em seus locais de origem, mas, em vez disso, relacioná-la aos elementos e circunstâncias dos locais e repertórios, como sua historicidade, difusão etc.

Como já dito por Araújo, a “identificação de uma única linha guia reguladora se torna um pouco problemática”. É preciso, portanto, notar que sua conclusão veio a partir da escuta e análise de baterias de escola de samba. Do mesmo modo, esse assunto é debatido aqui em relação a outro tipo de repertório e formação, ou seja, um pagode, realizado com menos integrantes e instrumentos. Oscar Bolão, por exemplo, elenca os instrumentos pandeiro, surdo, tamborim, cuica, agogô e reco-reco como “a percussão tradicional do samba (2010, p.

13). Ele também observa a ligação do termo “pagode” ao partido-alto, bem como uma transformação em sua instrumentação

o termo pagode, antes de definir um gênero de música, significava divertimento, festa onde as pessoas se reuniam para cantar sambas. Mais tarde o termo passou a ser empregado para classificar um tipo de samba herdeiro do partido alto. Surgiram, então, compositores como Zeca Pagodinho e grupos como o Fundo de Quintal, que mudou a instrumentação dos conjuntos tradicionais ao empregar o tantã, o repique de mão e o banjo no acompanhamento.

Beloba (Carlos da Silva Pinto)<sup>446</sup> também diz que quando fazia parte do grupo Samba Som Sete, “o conjunto era aquela armação... naquela época: surdo, cavaquinho, reco-reco... era diferente (do) que é agora”. Ubirany (Ubirany Félix do Nascimento, 1940-2020), um dos fundadores do grupo Fundo de Quintal e inventor do repique de mão, também diz que a instrumentação dos grupos de samba “era a fórmula antiga: surdo, agogô, reco-reco, tamborim”<sup>447</sup>. Ainda que a instrumentação tenha mudado – mudança que é invariavelmente creditada pelos próprios músicos ao grupo Fundo de Quintal – o “balanço” do samba, obviamente, permaneceu. Nesse caso, na tentativa de identificar ou analisar a possibilidade de localizar diferentes posicionamentos da linha guia, comentaremos rapidamente sobre duas questões que consideramos importantes: primeiramente, o andamento, em seguida, a combinação do elemento binário (surdo) e o ciclo rítmico de 16 pulsos (linha guia).

#### 4.4 O andamento como elemento constitutivo da informação sonora

Em grande medida, o assunto tratado neste capítulo é fundamentalmente ligado à questão rítmica, e, nesse caso, procurando estabelecer alguns parâmetros relacionados ao posicionamento (ou posicionamentos) do ciclo rítmico a partir dos sambas gravados nos Lps. A discussão até esse momento tem se preocupado em trazer algumas importantes visões acerca do assunto, mas para se começar a discuti-lo em consonância com “o ritmo de samba”,

<sup>446</sup> Percussionista reconhecido, tendo gravado com diversos artistas, notadamente com Martinho da Vila, além de ter participado, segundo ele mesmo, de “todas as gravações de discos de samba enredo”. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Xw\\_KqA7FKMg](https://www.youtube.com/watch?v=Xw_KqA7FKMg)>, aproximadamente em 7min e 55s. Acesso em 14/11/2021.

<sup>447</sup> Disponível em <https://catracalivre.com.br/samba-em-rede/samba-na-ponta-dos-dedos/>. Acesso em 13/07/2021.

gostaria de abarcar um assunto comumente ignorado ou não discutido com a devida importância: o do andamento.

A questão do ritmo, obviamente, não se encerra somente no samba, uma vez que diversos gêneros populares estão relacionados a ele, ou, por exemplo, como escreve Carlos Sandroni (2012, p. 16), “A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros”. Mas, seria um padrão rítmico recorrente – no samba, por exemplo - unívoco em todos os seus sentidos? A tal “batida”, esteticamente, já diria tudo, por si só? Indo diretamente ao ponto, o ciclo do tamborim tocado ou sentido a 80 bpm permitiria a mesma interação dos demais instrumentos mesmo que tocado em um andamento maior que 156 bpm? Poderiam esses instrumentos manter as mesmas fórmulas e padrões rítmicos em andamentos tão distintos, sem modificar seus sentidos? Como se daria a percepção do ouvinte, do músico ou de quem dança? A “batida” do samba de enredo se comporta da mesma maneira que a do samba de partido-alto?

É fato que Sandroni (2012), na abertura de seu livro, faz referências diretas ao violão, da mesma maneira que o termo “batida” é utilizado muito comumente em relação aos padrões rítmicos executados pelo violão em praticamente todos os gêneros canceiros nos quais ele pode tomar parte. Então, seria o andamento responsável, em alguma medida, pela diversidade estética do próprio “ritmo de samba”?

Neste caso, refiro-me à influência que o andamento possui, sobretudo em relação àquilo que podemos perceber em determinado repertório, ou melhor, àquilo que nos condicionamos a perceber. De modo geral, o andamento é tratado muito lateralmente em relação às análises e conclusões sobre os eventos percebidos *nos* sambas. Um exemplo interessante nos é dado por Graeff (2015, p. 55), ao analisar descrições notadas por Sílvia Romero<sup>448</sup> (1888, p. 33, apud GRAEFF, 2015, p. 55) sobre o samba-chula

Romero parece descrever um típico samba de roda, que também designa simultaneamente música e dança. Primeiramente, entra em cena o samba chula, de canto improvisado (toada), acompanhado por pandeiros e violeiros que variam os tons de viola em uma sala. A troca de dançarinos, aqui em pares, é sinalizada pela umbigada. *O andamento das músicas vai se acelerando até irromper em “cantigas populares”* – em corridos, e não mais chulas improvisadas – e começam os “improvisos poéticos” (variação de textos e cantigas?) – do puxador dos versos. A mesma ordem de

<sup>448</sup> ROMERO, Sílvia. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1888. (Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01614300>>. Acesso em: 19 mar. 2013. Apud GRAEFF, 2015, p. 54-5).

acontecimentos – do samba chula ao samba corrido – é comum até hoje na Bahia. (destaque nosso)

A questão do andamento, como visto acima, pode implicar a mudança de repertório. Um outro exemplo, relacionado à aceleração do andamento, bem mais próximo de nosso assunto, está na versão de *Ando Sofrendo*<sup>449</sup>, de Bide (Alcebíades Barcelos) e Roberto Martins, um partido-alto, feita pelo grupo da Velha Guarda da Portela. Ele começa com um cavaquinho se ajustando ao ciclo rítmico, logo em seguida entram outros instrumentos como um ganzá, pandeiro, surdo e tamborim. A gravação começa aproximadamente abaixo dos 80 bpm, porém, termina acima de 110 bpm<sup>450</sup>. De certa maneira, é importante ressaltar o caráter comunitário do conjunto Velha Guarda da Portela. O fato da gravação começar lenta (mesmo que, eventualmente, atendendo ao pedido do produtor ou outra pessoa responsável pela gravação) e depois “correr” pode ser um “defeito” aos “ouvidos mais exigentes” ou menos treinados ao samba praticado por sambistas em seu ambiente, ou seja, nos fundos de quintal, nos bares, nas tendinhas e nas escolas de samba. Mas, por outro lado, pode revelar um costume, um hábito relacionado ao samba da maneira que todos aqueles músicos estão acostumados a tocar, ou mesmo um paroxismo social causado pela empolgação provocada pelo samba, pelos versos improvisados etc., levando os participantes ao êxtase e permanecendo lá – “no ápice” - até o final do samba. Em suma, para aqueles (e outros!) sambistas, supõe-se que não houve problema algum. Ou, ainda mais: a aceleração, nesse caso, não compromete o resultado final/desejado como também possui alguma finalidade estética e social, afinal, a gravação foi realizada e lançada em disco desse modo<sup>451</sup>. Assim, em se

---

<sup>449</sup> Lp *História da Música Popular Brasileira – Série Grandes Compositores – Bide, Marçal e Paulo da Portela*, Abril Cultural (1979). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vu1Og0fyWQA>. Acesso em 07/07/2021. Há outras gravações desse samba na qual ouvimos uma primeira parte diferente da gravação em questão. É possível ouvi-la inclusive numa gravação feita por Francisco Alves (Lp 78 RPM, 1937) em: <https://www.youtube.com/watch?v=gez5HI6efA4>. Acesso em 10/03/2022. Outra questão importante se refere à autoria desse samba, creditada aos autores citados pelo IMMUB. Ver em: [https://immub.org/busca?album=&musica=ando+sofrendo&interprete\\_1=&interprete\\_2=&compositor\\_1=&compositor\\_2=&gravadora=&ano=&tipo\\_midia](https://immub.org/busca?album=&musica=ando+sofrendo&interprete_1=&interprete_2=&compositor_1=&compositor_2=&gravadora=&ano=&tipo_midia). Acesso em 10/03/2022. Porém, em um vídeo no qual a Velha Guarda da Portela canta esse samba, Monarco improvisa um verso no qual dá o crédito do samba ao Mano Rubem (Rubem Barcelos), irmão de Bide. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=xESb150fTkY>. Acesso em 10/03/2022.

<sup>450</sup> Samuel Araújo, em comunicação particular com o autor, comenta que “este é um aspecto que marca as primeiras gravações de samba com emprego de reduções de baterias de escolas no final dos anos 50, o que indica poder não ser um valor-de-uso intrínseco, mas algo quiçá imposto pelo valor-de-troca da indústria fonográfica e de seus ‘especialistas’”.

<sup>451</sup> Outro exemplo de aceleração é possível ver no Documentário *Partideiros*, de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino (1978), em um partido-alto com Padeirinho da Mangueira, Campolino, Casquinha, Argemiro, Osmar do Cavaco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc&t=314s>. Acesso em 07/07/2021.

tratando de samba é necessário olhar para qual samba, qual tipo de samba, produzido neste ou naquele ambiente (mais formal ou um “samba simples, samba informal”, como diz Candeia ao final de *Linha de Candomblé*, no *Vol I*) que o pesquisador vai elencar para suas análises<sup>452</sup>.

Nesse caso, podemos tomar como exemplos os sambas gravados nos discos *Partido em 5*, *Vols I e II*<sup>453</sup>. Vale dizer que ambos os Lps iniciam seu primeiro samba com o andamento próximo a 80 bpm<sup>454</sup> e, levando em conta a disposição ininterrupta desses sambas, é perceptível uma leve variação de andamento, sempre “pra cima”, ou seja, aumentando a velocidade dos sambas. Como comentamos, acima, algo muito comum de acontecer em rodas, ou em um “samba informal”, no qual a empolgação vai tomando conta dos participantes e os “ânimos” vão se exacerbando, de modo que isso se transforma em uma leve aceleração do repertório<sup>455</sup>.

Nesses casos, como salienta Graeff (2015, p. 134), a necessidade de se buscar a “compreensão no fenômeno musical dentro de seu contexto cultural”, e não a partir de fontes escritas, é fundamental para que o ritmo não seja

interpretado como um fenômeno linear, plano e autônomo, que mais parece se desenvolver a partir de sua notação que da própria prática musical. Entretanto [...] fenômenos rítmicos são multidimensionais e obedecem a princípios de organização específicos a seus contextos culturais<sup>456</sup>.

---

<sup>452</sup> Penso, inclusive, que o samba Tristeza Pé No Chão utilizado por Mukuna (2006, p. 97) não foi uma escolha muito feliz, tanto por ser um samba bastante estilizado, pela fórmula rítmica estar subsumida e não explícita. Não somente por isso, mas a transcrição coloca a melodia em compasso 2/4, sendo que as sílabas (ou seja, a própria melodia) estão divididas em colcheias. Ainda mais: a (já) bastante famosa frase “dei um aperto de saudade no meu tamborim”, após ser transcrita, apresenta sua última palavra, “tamborim”, trocada por “coração”, sendo que esta termina com as células colcheia e duas semicolcheias, o que, de fato, não corresponde àquilo que ouvimos.

<sup>453</sup> Ainda que estejamos apresentando algumas transcrições referentes aos discos neste trabalho, a grande maioria delas foi realizada no levantamento de material empírico durante dissertação de mestrado. Ver FERRAZ, 2018, principalmente em Apêndice (p. 194), onde constam, além das transcrições musicais, as transcrições das letras e conversas entre os participantes que entremeiam os sambas. Algumas transcrições lá dispostas foram ajustadas neste trabalho, como comentado no início desta Parte 2

<sup>454</sup> 80 batidas por minuto

<sup>455</sup> Nesse caso, o paroxismo pode ser muito mais um efeito da prática do samba contínuo (como pode ocorrer em um pagode e como ocorre nestes discos *Partido em 5*) e da sociabilidade decorrente dessa prática.

<sup>456</sup> Corroborando o comentário de Graeff, Edison Carneiro (1969, ver em bibliografia), em visita ao GRES Portela, registrou alguns sambas cujas transcrições foram atribuídas a Lucy Munk. Além de nenhuma das transcrições apresentarem características rítmicas verificadas no partido-alto, alguns sambas possuem andamento bastante distintos dos encontrados e verificados em repertório. Ver FERRAZ (2018, p. 73-4, 76-7 principalmente, e 191). No sentido da crítica em relação às fontes escritas, ver também, em bibliografia,

Uma das críticas centrais sobre a descaracterização das baterias das escolas de samba, por exemplo, está no andamento exageradamente acelerado que vem se apresentando desde as últimas décadas. Dentre as questões comentadas, está a de que o andamento acelerado “esconde” o toque para orixás. Mestre Nilo Sérgio<sup>457</sup>, da Portela, explica que

A maioria das escolas nasceu no morro e tinha essa ligação forte com o candomblé. Dizem os antigos que os surdos de terceira<sup>458</sup> (marcação)[sic] eram tocados apenas por ogans<sup>459</sup> [sic]. São Sebastião ou Oxossi é padrinho da escola e da nossa bateria. Antes, o toque para ele era percebido porque desfilavam 50, 70 ritmistas tocando 142, 143 bpm (batidas por minuto). Hoje em dia são 300 tocando a 146, 147 bpm<sup>460</sup>

Mestre Odilon Costa, com passagem pelo Salgueiro, Beija Flor e Grande Rio, é ainda mais enfático ao afirmar que as escolas devem voltar a praticar “ritmo de samba”<sup>461</sup>, pois no desfile de 2016 “teve bateria chegando a 156 bpm”<sup>462</sup>. Percebemos, portanto, que a aceleração do andamento é algo ao qual não se atribui somente uma questão estética, para que soe “menos ou mais bonito”, “mais ou menos vivo” etc., mas pode haver perda de informação. No caso da bateria da Portela, detalhadamente, Mestre Nilo mostra<sup>463</sup> com soava a bateria da

---

VILELA. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. **Música em Perspectiva**, v. 7, n. 2, 2014.

<sup>457</sup> Matéria do ano de 2011. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/ritmo-acelerado-de-baterias-esconde-toque-para-orixas-1222362.html>. Acesso em 17/03/2022

<sup>458</sup> Segundo Lopes e Simas (2015, p. 280), é o “responsável pelo contratempo (sic), pela efetiva sincopação do ritmo marcado pelo ‘de primeira’ e o ‘de segunda’”. A ele cabe a execução de ‘toques de improviso’, ou pelo menos assim compreendidos por muitos estudiosos, que preenchem os espaços vazios entre o apoio e o impulso do compasso e garantem o suingue que induz à dança. Segundo depoimento em Spirito Santo (2011:155), um dos precursores do instrumento teria sido Tião Miquimba, da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel”. Não achamos a edição referenciada pelos autores, mas uma posterior: SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. KBR, 2015. Falaremos mais sobre o surdo de terceira, à frente. Sobre os três surdos das escolas de samba e sua relação com os trios de atabaques das religiões afro-brasileiras, ver CASTRO (2021, p. 56)

<sup>459</sup> Pessoas, geralmente homens, que não se manifesta com nenhuma entidade mas têm obrigações com a Casa de Candomblé ou Umbanda de onde pertence. JÁ CITEI ESSA NR, TAMBÉM, EU MEU MESTRADO. Para mais e maiores informações, ver CASTRO (2021, p. 108-9), na qual a grafia da palavra se apresenta “ogãs”.

<sup>460</sup> É possível que Mestre Nilo tenha se expressado de modo incorreto, ou, mais provavelmente, que a redação da matéria tenha se equivocado na grafia, pois a mudança de andamento – que é o mote da entrevista – é quase imperceptível dentro dos limites descritos (de 142 para 147 bpm)

<sup>461</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=\\_nA2vvoGnCU](https://www.youtube.com/watch?v=_nA2vvoGnCU) (Videoblog: Mestre Odilon fala sobre andamento das baterias). Acesso em 17/03/2022.

<sup>462</sup> Matéria de 2016. Disponível em < <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/confira-como-foi-debate-que-definiu-os-vencedores-do-estandarte-de-ouro-no-carnaval-2016-18747273.html> > . Aceso em 17/03/2022.

<sup>463</sup> Vídeo do Jornal Extra (Mestre Nilo Sérgio, da Portela, explica origem de toques da bateria baseados no candomblé). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk>. Acesso em 07/07/2021.



escola, chamando de “batida de Oxóssi antiga... que era a batida da Portela antiga, de caixa”. Antes, para demonstrá-la com a ajuda de alguns percussionistas portelenses, ele diz que vai diminuir o andamento, para depois, mostrar como está a batida “hoje”. Mas, ao mostrar a batida “atual”, Nilo diz que “devido ao andamento... a evolução do carnaval, do samba... (que) ficou mais acelerado... eram quatro rufadas, nós tiramos três e deixamos uma”<sup>464</sup>. Ao comentar sobre o padrinho da bateria da Portela, São Sebastião/Oxóssi, Nilo diz que “a cadência da Portela, antigamente, [...] vinha no surdo de terceira, eram dois toque do surdo de terceira [...] (agora) botamos um toque, só, porque... (o andamento) é mais avançado”.

Esse “mais avançado”, como disse Mestre Nilo Sérgio, foi detalhadamente descrito por Alberto Ikeda (1992), que faz um quadro comparativo dos andamentos das escolas de samba nos desfiles em São Paulo e no Rio de Janeiro entre 1981 e 1991, mostrando pequenas variações entre as duas cidades, tanto na década de 1980 quanto na de 1990, e seu expressivo aumento, em ambas, de uma década para a outra.

Em que pesem as diversas possibilidades de diferenciação entre modalidades de samba, é possível destacar o quesito andamento como referência básica para diferenciar um samba de enredo de um samba de partido-alto, por exemplo. A depender do andamento<sup>465</sup>, os instrumentos que se juntam à roda vão se adaptando aos seus padrões rítmicos de modo a gerar o acontecimento sonoro e, dessa maneira, caracterizado suas relações de complementaridade (e, daí, o “balanço”). Destacamos, então, duas partes importantes relacionadas à performance de diversos estilos de samba, mas especialmente os de enredo e de partido-alto, como a corporalidade e a voz<sup>466</sup>. Castro (2021, p. 181-2), discutindo as relações entre o candomblé e o samba, destaca a indissociabilidade entre ritmo, canto e movimento, para as funções de um ritmista. A necessidade deste em conhecer e cantar a melodia servirá de apoio não só de sua execução do instrumento, mas dimensionará a amplitude de seus

---

<sup>464</sup> Em aproximadamente 130 bpm. É claro, e isso vale também para a NR anterior, a bateria está na quadra demonstrando as batidas em nível didático, e não desfilando no carnaval ou em alguma festa da escola, portanto os andamentos verificados aqui ilustram a discrepância entre as batidas, sem valor analítico mais extenso.

<sup>465</sup> Ver, por exemplo, em CASTRO (2021, p. 55), a relação do padrão dado pelo instrumento gã e a orientação por ele dada sobre o desenvolvimento dos atabaques. Sobre a relação da corporalidade e a sonoridade como linguagem no candomblé, ver, também, TRINDADE (2021).

<sup>466</sup> É claro que tanto a corporalidade e a voz são elementos fundamentais para diversos outros tipos de samba, mas me detenho nesses dois tipos unicamente por questões relacionadas ao assunto deste trabalho como pelos depoimentos expostos acima. Tiago de Oliveira Pinto (2001b) discute isso mais abrangentemente, fala não só de ‘mecanicidade’, mas da informação que ‘entra’ no corpo do músico

movimentos, além de coordená-los, uma vez que, nas escolas, os ritmistas estão em movimento, desfilando. Em relação ao partido-alto, Candeia<sup>467</sup> também se refere ao assunto, ainda que indiretamente, ao afirmar que, antigamente, na Portela, havia um tipo de partido sem letra, somente com cavaquinho e um prato e faca. Este depoimento, retirado de um filme, mostra nesse momento os sambistas tocando “um begezinho” com Osmar, no cavaquinho, e Tantinho, no prato-e-faca, em aproximadamente 100 bpm. Logo em seguida, Candeia cita alguns passos do samba praticados no partido-alto, contando com a ajuda da pastora Sheila, da G.R.A.N.E.S. Quilombo, além de Tantinho e Wilson Moreira para que demonstrem como devem ser dançados. Outra referência é dada no mesmo filme por Lincoln<sup>468</sup>, violonista e membro da Velha Guarda da Portela, quando diz do seu gosto pelo partido-alto afirmando ser “uma variante do samba, um samba em compasso mais lento, que eu acho gostoso... mas o partido-alto tradicional, onde os sambistas improvisavam”.

Mario de Andrade (1980, p. 13) destaca o desenvolvimento do ritmo ao afirmar que este “faz parte não só da música, mas da poesia e da dança também, sendo mesmo a entidade que une essas três artes, e lhe permite se manifestarem juntas numa arte só”. Pois uma característica marcante do partido-alto é o improvisado de versos; ou seja, a inteligibilidade e as condições para o emprego de fórmulas métricas – entendendo também a interação da prosódia com a malha rítmica e a melodia tímbrica, que são condicionadas pelo andamento. Essa inteligibilidade também perpassa os padrões e as possibilidades de variação dos instrumentos presentes e do grupo como um todo. A própria fórmula rítmica das palmas no samba de roda que também ocorre em inúmeros sambas, inclusive o de partido-alto, qual seja:

X . . X . . X .<sup>469</sup>

seria percebida de outra maneira, ou talvez perdesse sua qualidade intrínseca caso fosse executada em andamentos muito lentos ou muito rápidos. Aliás, a própria concepção corrente da síncopa relacionada ao samba – seja no senso comum ou na musicologia - deve um tanto a

---

<sup>467</sup> Filme *Partido Alto*, de Leon Hirszman (1982). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7gG-onRK28&t=3s>. Aproximadamente em 7 min. Acesso em 18/03/2022. Para mais detalhes, ver FERRAZ (2018, p. 83).

<sup>468</sup> Ibid, aproximadamente aos 12 min e 50 s.

<sup>469</sup> Note-se que esse padrão rítmico pode ser depreendido da primeira fórmula notada por Mukuna (de oito, e não “quatro pulsos”), já citada anteriormente (p. 24, 2006), na qual são percutidas as primeira, terceira e quinta células

essa fórmula. Whitrow<sup>470</sup> (1961, apud SEVCENKO, 1988) dá uma dimensão importante para essa importante questão.

Fundamental para o (desenvolvimento do) sentido de tempo e da fala, particularmente para os primórdios da fala, é o ritmo<sup>471</sup>. *O ritmo envolve repetição cuja função é assegurar o conhecimento.* Ademais, ele traz uma *tendência natural para o estímulo sinestésico e a autoperpetuação.* Isso pode ser explicado pelo fato de que o *sistema nervoso se põe num estado de expectativa e está portanto preparado para uma descarga apropriada no momento certo.* Um sentido muito desenvolvido de ritmo capacitava uma tribo a funcionar com precisão, como um bloco único, tanto na caça quanto na guerra. (destaques nossos)

Em consonância com o excerto, também está DE MATOS (2013, p. 125), discutindo os gêneros da canção popular

No princípio está pois o ritmo, como também ensinou Mário de Andrade. Mas [...] outros elementos também são fundamentais na configuração de uma noção de gênero de canção, em sua tripla dimensão verbal, musical e vocal. A estruturação orgânica desses fatores projeta uma espécie de ordem estética, semântica e formal; mas 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.*(destaque nosso)

O que desejamos ressaltar é que o andamento é parte constitutiva da prática desse tipo de samba – e, evidentemente, de todos os outros -, tanto pela relação que possui com a palavra/texto como também pela relação com o corpo, identificado na dança. Da mesma maneira, a tal “batida” é dependente não só de uma fórmula rítmica, mas também do andamento ao qual ela se submete, algo que por si só não permitiria generalizar nem sambas tampouco batidas.

A questão do andamento, portanto, se mostra um fator inscrito na memória desses sambistas, ao passo que permite a articulação e a percepção de determinados eventos rítmicos, os quais julgamos importantes para o desenvolvimento das argumentações subsequentes. À frente, nos ocuparemos de alguns fatores para discutir a presença do padrão temporal da *timeline pattern*/linha-rítmica analisando alguns padrões rítmicos em instrumentos presentes na roda de samba, enfatizando aqueles que estão presentes nas gravações dos Lps *Partido em*

<sup>470</sup> WHITROW, G. J. *The Natural Philosophy of Time*. New York, Harper & Row, 1961, p. 54-5.

<sup>471</sup> Caberia justamente aqui, tanto pela própria citação como pelo que intuimos até este momento, uma crítica à “definição de ritmo no senso comum, referenciada em uma redução a noções acadêmicas pós-séc. XVIII, como relação entre durações distintas”, como destacou Samuel Araújo, em comunicação particular com o autor.

5, *Vols I e II*, mas também observando questões estruturais na divisão e função rítmica dos mesmos. Nossa intenção é de desenvolver um pouco mais a questão dos comportamentos dos instrumentos cujos padrões se completam em dois e em quatro tempos, para depois se avançar observando os padrões dos mesmos para se verificar a predominância de acentos recorrentes e sua relação com os diferentes posicionamentos da linha guia.

### Capítulo 5: O ciclo rítmico entre os surdos de marcação

Procurando aprofundar a discussão sobre a percepção dos elementos rítmicos constitutivos do samba de partido-alto, será necessário trazer uma questão das mais importantes, nesse ponto, que se refere à combinação do padrão temporal do ciclo rítmico, realizado em quatro tempos, com outro vetor, qual seja, a marcação *beat* e *off-beat* do surdo, binária. Uma explicação/constatação sobre essa combinação nos é dada pela diretora de tamborim do G.R.E.S. Vila Isabel, Thalita Santos<sup>472</sup>:

O samba [...] é binário [...], ou seja, se completa em dois tempos; porém, pensando em algumas levadas de caixa, algumas levadas de surdo de terceira, *essas levadas se completam em quatro tempos*. Então, *nas baterias, a gente tem esse costume de contar até quatro e sempre pensar em quatro tempos* (destaque nosso)

O ciclo rítmico, no caso do samba de partido-alto<sup>473</sup>, e talvez em diversos dos exemplos citados anteriormente, só pode oferecer outra percepção, ou outras percepções, ou mesmo permitir uma afirmação peremptória sobre possíveis diferenças, se pudermos entendê-la juntamente a outra marcação subjacente. Tal marcação, como já mencionado neste trabalho, pode até mesmo estar “ausente”, ou seja, pode nem ser tocada, percutida, mas é deduzível por qualquer pessoa que tenha alguma familiaridade com o samba (ou mesmo *sambas!*). Assim, parece estar evidente aquilo que dizem os autores que confirmam a circularidade inerente do ciclo rítmico, ao mesmo tempo entendemos que eventuais diferenças entre repertórios que o

<sup>472</sup> Thalita assumiu a diretoria de tamborim do G.R.E.S. Vila Isabel em 2019, tendo conquistado o prêmio de melhor ala de tamborim do carnaval do Rio de Janeiro em 2020. A explicação citada está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c9F-MT5N6DM&t=307s>, em aproximadamente 1 minuto e 42 segundos do vídeo. Acesso em 03/03/2022.

<sup>473</sup> A própria discussão sobre esse assunto, principalmente em Kubik e Mukuna, já trata do “samba”, genericamente. Porém, neste estudo vamos nos deter somente em exemplos que remetam ao partido-alto, ou de modo geral, aos sambas gravados nos discos em questão.

envolvem necessitam de outra referência que permita aferi-las, justamente porque, como já foi comentado anteriormente, o(s) modo(s) como o padrão de divisão temporal se apresenta ou é percebido tem relação intrínseca com o(s) surdo(s).

Outra questão importante é justamente a amostragem que pode ser trazida à baila quando estamos tentando compreender (ainda que provisoriamente) o “funcionamento” do ciclo rítmico dentro de um repertório significativo de sambas. Não nos referimos necessariamente ao tamanho da amostragem, mas nesse caso, ao período histórico (seja em gravações ou trabalhos de campo) e, mais ainda, ao tipo de samba que estamos analisando. Como vimos anteriormente, a própria ideia do “ciclo do tamborim” pode nos levar a caminhos inadequados, visto que esse ciclo *pode* se apresentar no repertório por um tamborim, mas pode até mesmo estar completamente ausente como pode estar noutros instrumentos, como a cuíca, o cavaquinho, na própria melodia (ainda que mais rarefeito) e, claro, no violão. Walter Garcia (1999, p. 46, apud GRAEFF, 2015, p. 131), por exemplo, dá especial atenção aos baixos executados por João Gilberto, em sua síntese de “surdo e tamborim” (polegar executando os baixos e indicador, anular e médio, o tamborim) ao violão, sintetizando a percepção de dois componentes fundamentais do samba – quais sejam: o surdo (grave) e o ciclo rítmico (agudo) - pois antes dele, João, era utilizado um “modo de tocar com a mão solta, sem a preocupação de diferenciar o acento do baixo do ataque de acorde, misturando-os sempre”<sup>474</sup>. Semelhantemente, Pinto (2001, p. 99) cita a abertura de Chico Buarque, em *Construção*<sup>475</sup>, como um típico exemplar de linha guia executada ao violão; até mesmo Kubik (1979), como vimos no início desse trabalho, elenca o violão como um instrumento que pode apresentar a linha guia<sup>476</sup>. Ao comentar sobre João Gilberto, Graeff (2015, p. 130-1) afirma que “a presença inerente da linha-rítmica nos estilos de samba do Rio de Janeiro é tão notável que foi se manifestar de outra maneira na bossa nova (KUBIK, 1986)<sup>477</sup>”, e acrescenta que “a

<sup>474</sup> Note-se que isso se refere justamente à presença dessa estrutura temporal da linha-rítmica, de 16 pulsos, incorporada ao chamado “samba moderno”, urbano e carioca, também em exemplos da bossa-nova. Há gravações de sambas, por exemplo, de Dorival Caymmi, no qual ele executa os baixos de modo distinto, tanto quanto o acompanhamento, e não por isso deixam de ser samba.

<sup>475</sup> Lp *Construção*, Philips (1971). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wBfvsucRe1w&list=PLVnkoLiLMTm6IJV3-bYN6I5lwBBJZLOQy&index=4>. Acesso em 07/07/2021.

<sup>476</sup> Por fim, gostaria de reter os comentários acima, sobre os violões de João Gilberto e de Chico Buarque em *Construção* (cuja influência de João é notória), para a discussão sobre a linha guia reduzida, que será feita mais à frente.

<sup>477</sup> KUBIK, Gerhard. Afrikanische Musikkulturen in Brasilien. In: PINTO, T. O. (Org.). **Brasilien**: Einführung in Musiktraditionen Brasiliens. Mainz: Schott. 1986. p. 121-147. Apud, GRAEFF, 2015, p. 158.

linha-rítmica da bossa nova<sup>478</sup> representa uma redução da linha-rítmica do samba, suprimindo duas batidas, e ao mesmo tempo a versão complementar (*Komplementärbild*) (KUBIK, 2008)<sup>479</sup> dessa, tendo sete em vez de nove batidas”. Abaixo, segue a transcrição (GRAEFF, 2015, p. na qual a autora descreve a batida de João Gilberto em *Chega de Saudade* (A. C. Jobim/V. de Moraes)

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

.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	va
.	.	.	.	mi	.	.	.	nha	.	.	.	.	tris	.	te	
.	.	.	.	r'e	.	.	.	dir	.	.	.	.	a	.	e	
.	.	.	.	la	.	.	.	que	.	.	.	.	sem	.	e	
.	la	.	não	.	po	de	.	ser	.	.	.	.	.	.	.	

480

Explicando um pouco mais os detalhes da transcrição da autora: as batidas executadas pelo polegar de João Gilberto estão destacadas na linha de baixo (na clave de Fá), enquanto as batidas dos demais dedos estão acima (na clave de Sol). Portanto, o componente binário do qual estamos tratando está na marcação do *beats*, abaixo, enquanto a linha-rítmica reduzida a

<sup>478</sup> A autora afirma (ibid, p. 130) que “Ela costuma soar através do prato de condução da bateria, instrumento agudo, penetrante e monótono, tal como seus princípios preveem. E mais, a linha-rítmica da bossa nova foi assimilada por João Gilberto na batida do violão, tornando-se a marca característica do estilo musical”.

<sup>479</sup> KUBIK, Gerhard. Zur Mathematik und Geschichte der afrikanischen time-line Formeln. In: SCHNEIDER, A. (Org.). **Systematic and Comparative Musicology**: Concepts, Methods, findings. Frankfurt am Main: Lang, 2008. p. 359–398. Apud GRAEFF, 2015, p. 159.

<sup>480</sup> Reprodução da Figura 51 - Linha-rítmica incorporada no violão de João Gilberto em relação à do samba, na canção “Chega de Saudade”, em GRAEFF, 2015, p. 131. Não há citação da versão da qual a transcrição foi feita. De qualquer modo, essa batida é bastante recorrente no modo de tocar de João Gilberto, que pode ser verificada – com variações - nas gravações, por exemplo, tanto de *Wave* como em *Triste*, ambas de A. C. Jobim, presentes no disco *Amoroso*, WEA (1977). Para poder ouvir as últimas, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fa8veDOssuA>. Acesso em 07/07/2021. Importante ressaltar que nem sempre as batidas de João Gilberto seguem estritamente esse padrão.

ele relacionada, em 16 pulsos, está acima. Porém, um detalhe de muita importância encontra-se na comparação que Graeff faz com a escrita datilográfica, acima do diagrama, com a batida dos dedos indicador, médio e anular, representados pela linha reduzida. Da linha rítmica completa que está descrita na parte superior, dois toques percutidos são colocados entre parênteses, indicando a supressão de tais batidas e assim formando a linha rítmica reduzida, deixando subentendido – ao menos em parte – que a linha reduzida surgiria dessa configuração completa e omitindo-se os dois toques em parênteses. Queremos dizer que a configuração desta - a linha-rítmica reduzida - pode corresponder à divisão temporal do *timeline pattern* em outras formações/rotações do *timeline pattern* completo, tal qual “uma paráfrase, mas não uma citação direta, da *timeline* do samba Bantu”<sup>481</sup>. Ilustraremos esse fato, abaixo, para melhor explica-lo. Utilizaremos a versão completa (9 toques) de Kubik, já descrita no início desta segunda parte, como modelo para apresentar outras possibilidades, deixando sublinhado o primeiro toque para melhor localizar suas rotações.

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

A linha apresentada por Graeff, em seu diagrama, teria a seguinte configuração em relação ao modelo descrito por Kubik:

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

Nota-se que o primeiro pulso, nesta última transcrição, apresenta-se “silenciado”, e é justamente o pulso inicial do ciclo, no qual *o polegar executa a batida*, que é a marcação do *beat* – o componente binário ao qual já nos referimos. Portanto, a configuração da linha rítmica, também aqui, já se apresenta deslocada um pulso ou uma semicolcheia à frente dos modelos propostos pelos autores, que descrevem o ciclo de diferentes maneiras, mas sempre iniciando com toque percutido – ou seja, preocupados com a descrição intrínseca do ciclo, sem relação com outro elemento ou marcação. Porém, levando-se em conta que a linha reduzida deva obedecer ao esquema da linha rítmica completa (o que não pode ou não estar subsumido no pensamento de Kubik), poderíamos ainda ter mais duas rotações nas quais os pulsos percutidos teriam a mesma configuração proposta pela autora. Vejamos:

---

<sup>481</sup> Agradeço ao comentário feito por Samuel Araújo, em comunicação particular com o autor.

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

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

(16) . X . X (X) . X . X . X . (X) X . X <sup>482</sup>

Como vimos anteriormente, além destas possibilidades, já notamos o “ciclo dos silêncios” ou do “dedo interno” ao tamborim que também possui uma configuração exata da linha rítmica reduzida. Em suma, se a afirmação de que o ciclo “pode nem ser tocado, mas está na mente dos músicos e dançarinos”, se vista somente *a partir da linha-rítmica reduzida*, poder-se-ia afirmar que qualquer uma dessas alternativas completas mostra-se válida, uma vez que a resultante seria a mesma: o ciclo reduzido como tocado por João Gilberto na transcrição, acima. Mas o que não é fácil ou possível de se afirmar é que musicistas e dançadores estariam pensando na linha rítmica completa (cada qual imaginando uma diferente), mas cuja resultante é uma rotação da linha rítmica reduzida, justamente um ciclo comumente realizado nas palmas do partido-alto.

Portanto, fica a pergunta: como o ciclo rítmico se comporta em um repertório de sambas de partido-alto ouvidos nos discos em questão? Pode possuir mais de uma rotação? Mais importante ainda: tendo em vista tais rotações e sua constatação dentro do repertório, como podemos afirmar que o ciclo rítmico “do samba” – como podemos já afirmar, algo reducionista – “começa neste” ou “naquele” pulso? Finalmente, poderiam soar mais de um padrão/rotação da linha guia juntos? Desenvolveremos esse assunto mais à frente.

Primeiramente, queremos dizer que, ainda que todos os autores citados comentem sobre o fato da linha-rítmica do samba ter determinada configuração, ou seja, “esta é a linha-rítmica do samba” e, como no caso de Mukuna e Pinto, “esta é a linha-rítmica do *kachacha*” – ainda que haja aparente discordância entre esses autores, como notamos anteriormente -, é possível observar que a linha descrita por Graeff, acima, se apresenta *noutra rotação*, que a difere daquela que os autores classificam como sendo a linha rítmica do samba, seja em sua forma reduzida (como em Kubik) ou completa. Vimos, também, que ao apresentar seu diagrama circular, Pinto (2001) comenta sobre a acomodação do ciclo em um novo *habitat*,

<sup>482</sup> Somente como observação lateral, a configuração da linha reduzida descrita por Kubik (1979) poderia ser deduzida ainda de mais um padrão, justamente aquele que o autor dá como referência em seu trabalho. A completa seria esta: x . x . x . x (x) . x . x . x (x) ., da qual obteríamos a reduzida, omitindo-se os pulsos 8 e 15 (entre parênteses no exemplo): x . x . x . x . . x . x . x . . Por não constatarmos o ciclo rítmico iniciada no primeiro *beat* no repertório relacionado a este trabalho, deixamos esta observação nesta nota de rodapé.



uma mudança em sua configuração que permite aferir diferenças em relação à forma do ciclo notado em regiões de Angola, e o mesmo ciclo no Brasil: possuem a “mesma *gestalt* básica”.

Mas uma questão importante sobre a linha-rítmica, como apresentada no diagrama circular de Tiago de Oliveira Pinto (2001), é que a partir de seus pontos-pivô e sua relação com o *beat*, poderíamos distingui-la de outras formações/rotações, como por exemplo, o já citado *kachacha*, caracterizando, assim, o ciclo em um novo gênero. Portanto, diferentes posicionamentos podem dar origem a novos ritmos. Não estamos, de forma alguma, negando essa possibilidade, mas propondo que – inclusive pela descrição feita por Graeff – visto pela linha reduzida, depreendida ou não da estrutura da linha-rítmica completa, que ela pode representar ou se encaixar perfeitamente no ritmo de samba em mais de uma configuração/rotação.

Por outro lado, como já notaram os autores citados e como também veremos à frente, um samba pode ser simplesmente acompanhado de palmas, ou um tamborim, algum instrumento que descreva um ciclo rítmico que, como já notamos, cumpra uma função semelhante ao dedo interno do tamborim, servindo como *referência de apoio à melodia*, e que não seja necessariamente o ciclo completo, de 9 toques. Podemos, então, nos perguntar se o sambista, ao cantar um samba ou um partido-alto, estaria batendo palmas como quem bate o dedo interno ao tamborim, deixando exposto aos ouvintes “*fenômenos sonoros que permanecem inaudíveis*”, como disse Araújo, ou estaria adaptando uma versão completa do ciclo? Não é nossa intenção “desvelar” esse fato <sup>483</sup>, mas que a configuração do ciclo rítmico reduzido ao seu essencial pode ser inferida por muitos pontos de vista, todos depreendidos de sua própria estrutura. Isso será crucial para uma das principais hipóteses que desenvolveremos mais à frente.

Voltando ao assunto, cremos que, por isso, pensando no caso do samba, é possível destacar uma influência grande do componente binário produzido (ou já intrinsecamente

---

<sup>483</sup> Mesmo porque são implicações distintas, uma vez que certamente a melhor explicação é obtida pela prática, e não por uma dedução estrutural obtida por um depoimento que forçaria o sambista a descrevê-lo por palavras, desconsiderando inúmeros outros fatores de ordem cultural. Nesse sentido, como bem argumentado por Alberto Ikeda, em conversa pessoal, a respeito de sua leitura deste trecho, a importância de se buscar algum desvelamento acerca de como pessoas envolvidas pensam e/ou sentem esse ciclo rítmico “está na memória coletiva, que pode ficar desativada, mas está nas pessoas. Outra possibilidade é que ocorra algo parecido com a ‘elipse’, a figura de linguagem ou figura de sintaxe na língua portuguesa ou nas línguas em que uma palavra fica subentendida, mas se reconhece e existe pelo contexto do texto”. De alguma forma, a presença dessa estrutura no repertório, ou seja, no trabalho acústico relacionado à essas comunidades (cf ARAÚJO, 2021), é algo que se relaciona com a criação e a manutenção de um “gênero do discurso” (cf BAKHTIN, 2003).

contido, principalmente na mente de quem o executa), por exemplo, pelo surdo, eventualmente outro instrumento grave. Justamente porque ao sobrepormos o ciclo rítmico (“quaternário”) sobre o ciclo do surdo (binário), certas particularidades perceptíveis aos ouvidos – e, por conseguinte, ao corpo - acontecem. Mais ainda, tanto nas escolas de samba como em gravações comerciais de outros tipos de samba é possível constatar diversas variações do tamborim, por exemplo, às vezes fazendo o ciclo rítmico, uma “variação” deste ou tocando semicolcheias ininterruptamente. Vamos utilizar como exemplos algumas gravações feitas por volta da década de 1970, início dos anos 80, aproximadamente. Aproveitamos para destacar, desde já, que alguns destes exemplos que trataremos abaixo foram retirados de um repertório de sambas, porém, ainda que distantes daquele mais próximo às comunidades do samba – sejam as escolas ou artistas advindos desses espaços –, ou mesmo que não pertençam aos discos aos quais nos remetemos desde o início (*Partido em 5, Vols I e II*)<sup>484</sup>, todos eles são caracterizados como samba e, principalmente, estão intimamente relacionados às discussões da linha guia ou *timeline pattern* do samba de partido alto. Consideramos importantes essas comparações, pois tanto os instrumentos utilizados como seus padrões rítmicos não foram “inventados” naquele momento, mas foi justamente na década de 1970 que inúmeras gravações de artistas ligados ao samba (e à chamada MPB) tornaram-se referências para décadas posteriores, tanto quanto as críticas dos sambistas e os eventos a elas relacionadas tomaram forma. Além dessa proximidade do universo sonoro do samba com a MPB – que também pode ser constatada pela presença de todos os percussionistas presentes nestes discos *Partido em 5* em registros que vão de Elizeth Cardoso e Ary Barroso até Chico Buarque, Milton Nascimento e Egberto Gismonti<sup>485</sup> - foi também a década na qual Candeia tem sua discografia registrada.

---

<sup>484</sup> As comparações que serão apresentadas entre os ciclos do surdo e do tamborim guardam a mesma semelhança estrutural escutada nos discos em questão. Porém, somente em função de explicitar a relação entre os ciclos desses instrumentos, vamos nos utilizar de outros exemplos, uma vez que o tamborim não é um instrumento muito utilizado nos discos (exceto pelo já comentado trio, presente no *Vol II*), como também não é dos mais notáveis em relação à percepção do ciclo rítmico. Assim, exploraremos o conteúdo escutado no *Partido em 5* mais à frente.

<sup>485</sup> Ver FERRAZ, 2018, p. 49-56. No Lp *Marçal interpreta Bide e Marçal* (EMI-Odeon, 1978), gravado por Mestre Marçal, há a presença de muitos artistas renomados, tanto “do samba” como da “MPB”, que participaram gravando coro de vozes. Esse coro, que contava com nomes que iam de Roberto Ribeiro, Chico Buarque, Milton Nascimento, Paulo César Pinheiro, Gisa Nogueira, Conjunto Nosso Samba, Gonzaguinha dentre tantos outros, foi apelidado de “coro milionário”. Segundo Marçal, todos(as) os(as) artistas não cobraram cachê, pois “todos eles passaram pela minha mão”. Ver FERRAZ, 2018, p. 54-5).

Por exemplo, o já citado samba *Ando Sofrendo*, em sua gravação feita pela Velha Guarda da Portela, tem o cavaquinho como “centro”, iniciando sozinho o ciclo rítmico e seguido pelo surdo, que ataca uma batida aberta no contratempo – algo muito comum em gravações e apresentações de samba -, dando a deixa para as entradas de um ganzá e um tamborim. O tamborim começa fazendo semicolcheias ininterruptas e logo começa a seguir um padrão (no qual não conseguimos ouvir o dedo médio tocando as células que, abaixo, estão representadas por pausas de semicolcheia). Logo que este se ajusta, seguindo um padrão rítmico<sup>486</sup>, teremos a seguinte composição:

Tamborim

Surdo

fechado

aberto

Um fato importante diz respeito ao início do *timeline pattern* iniciado pelo cavaquinho. Logo que ele se ajusta ao ciclo, o surdo se encaixa a ele de modo métrico/tético, ou seja, “na cabeça” do telecoteco. Mas antes da entrada de Monarco dizendo<sup>487</sup> “ando sofrendo”, o mesmo cavaco já se ajusta deixando o ciclo deslocado uma semicolcheia à frente em relação à marcação. Falarei um pouco mais sobre essa questão no exemplo do trio de tamborins, abaixo.

Outra importante observação pode ser retirada deste exemplo anterior. Qual seja, a de um ciclo tocado pelo tamborim que não corresponde ao “ciclo do tamborim” dado pelos referidos autores citados anteriormente. Porém, é um ciclo que consta em uma gravação feita pela Velha Guarda da Portela, e também é um ciclo que consta em um dos três tipos do famoso trio de tamborins creditado ao Mestre Marçal, transcrito por Oscar Bolão<sup>488</sup>. Por fim, observamos que este ciclo é divisível em sua metade em duas partes iguais (8+8),

<sup>486</sup> Consultados os músicos percussionistas Bebê do Góes (Valdeci Francisco da Silva) e Genison Soares (Geléia), ambos chamam a segunda linha de “chula”. Esse padrão é um dos que compõem o trio de tamborins feito por Marçal (a quem é creditada sua composição), Luna e Elizeu. Ver mais, logo abaixo.

<sup>487</sup> “Dizer”, em vez de “cantar” um samba é uma expressão utilizada bastante nos discos *Partido em 5*.

<sup>488</sup> A transcrição e um pouco mais sobre o assunto serão desenvolvidos a seguir.



podem ouvir somente algumas sugestões de acentos tônicos<sup>493</sup> (ou seja, o “balanço” dado pelos instrumentistas). Um aspecto central na aparição formal do ciclo rítmico é o fato de ele estar entremeado pela marcação dos beats pelo surdo. Sobre esse instrumento, Graeff (2015, p. 129) afirma:

os *beats* podem ser ressaltados pelos pandeiros e outros instrumentos. Todavia, o surdo, que teria sido introduzido no samba na década de 1930, tem a função exclusiva de marcar os *beats*. Ao mesmo tempo se teria adotado um padrão de marcação em que *uma batida é aberta e grave e a seguinte é “surda”*, sendo mais aguda e abafada pela mão ou pela própria baqueta. Nas escolas de samba, existem ainda surdos de diferentes tamanhos que “distribuem” essas batidas entre si, sendo os primeiros e maiores denominados surdos de marcação – que executam a batida grave – os segundos e intermediários, surdos de resposta –, responsáveis pela batida aguda – e os terceiros, e menores, surdos cortados –, que preenchem os intervalos entre as duas batidas ao variar os padrões rítmicos. (destaque nosso)

A essa importante observação, gostaríamos de acrescentar outra, que se refere justamente à diferenciação dos toques feitos pelo surdo. Como já mencionamos em trabalho anterior<sup>494</sup> e também neste, os surdos costumam ser diferenciados nominalmente pelos sambistas e músicos como “de primeira”, “de segunda” e “de terceira”<sup>495</sup>. Detendo-nos apenas sobre os dois primeiros, cujos exemplos transcritos acima os evidenciam, o surdo mais fechado, abafado, está transcrito como sendo o primeiro na ordem, e costuma levar o nome de “surdo *de segunda*” pelos sambistas, enquanto o segundo, de batida grave e aberta, é o segundo, conhecido como “surdo de primeira”. Todo e qualquer repertório de samba urbano carioca, contando ou não com a sonoridade explícita desse instrumento, organiza o(s) ciclo(s) rítmico(s) levando em conta essa relação de sons, e o modo que estamos transcrevendo os ciclos estão levando em conta tal relação. A própria decisão neste trabalho de se escrever em “compasso” de dois ou quatro tempos não está preocupada ou levando em conta os pressupostos da teoria ocidental do compasso binário ou quaternário, mas procurando na própria linguagem corrente entre musicistas uma alternativa para articular a configuração e extensão do ciclo rítmico entre os *beats*. Mais importante ainda é que, no repertório analisado, mas também em um sem número de outros exemplos, a qualidade sonora dos toques,

---

<sup>493</sup> É bastante difícil perceber se os tamborins, nestes casos, estão tocando o “carreteiro” – ver logo à frente, na transcrição de Bolão – ou se seriam baseados num carreteiro, pois a combinação rítmica dos diversos instrumentos presentes pode influenciar a percepção do produto final.

<sup>494</sup> FERRAZ, 2018.

<sup>495</sup> Comentaremos rapidamente sobre este instrumento, mais à frente.

“fechada” e “aberta”, não se apresenta de modo invertido em relação aos possíveis posicionamentos (rotações) do ciclo rítmico. Como visto na fala de Mestra Thalita Santos, as “levadas se completam em quatro tempos [...] Então, nas baterias, a gente tem esse costume de contar até quatro e sempre pensar em quatro tempos”. Os toques dos surdos soam a primeira e terceira batidas “abafadas”, enquanto as segundas e quartas são mais abertas e graves. Essa relação, caso fosse invertida, não só descaracterizaria a sonoridade característica do samba, perceptível aos ouvidos, como desarticulária completamente a relação cinética corporal a ele relacionada. Em suma, como dizem os músicos sambistas, esse “cruzamento” de sonoridades, caso acontecesse, possivelmente seria o maior deles, pois, em última instância, seria somente semelhante ao samba. Essa questão do posicionamento do ciclo em relação ao surdo ainda será tratada ao longo deste trabalho, principalmente no subcapítulo destinado ao repique de anel. Veremos, pouco mais à frente, uma transcrição feita por Oscar Bolão que explicita essa preocupação, mesmo que intrinsecamente, ao posicionar o ciclo rítmico em relação ao surdo.

Retomando a discussão iniciada pelas transcrições, uma particularidade importante, nesse caso, é a percepção do repertório provocada pela sensação constante de semicolcheias, ou de pulsos ininterruptamente percutidos que podem ser realizados pelo tamborim (a pulsação elementar ou metronome sense). Graeff (2015, p. 129) faz uma observação sobre o preenchimento dos pulsos elementares ao afirmar que “os pulsos elementares são visíveis na dança e continuamente sonorizados por pandeiros, pelo ganzá, pelo prato-e-faca, reco-reco, chocalhos, e muitas vezes pelos tamborins, pelas caixas e pelas cuícas”, e complementa a informação dizendo que “na execução dos pulsos elementares, que tampouco se limita a uma linha monótona e equidistante de eventos sonoros, está imbuída a fórmula *acústico-mocional* que produz o padrão *microrrítmico* característico do samba” (ibid, destaque nosso).

E isso não se refere necessariamente às gravações de sambas de enredo, nas quais esse padrão rítmico do tamborim é característico, ou que essa particularidade tenha sido incorporada à indústria de discos de samba “recentemente”, como na famosa abertura do samba *Você Quer Voltar*, de Pedrinho da Flor e Gelcy do Cavaco, gravado no disco de estreia do grupo Fundo de Quintal<sup>496</sup>. O samba *Polícia no Morro*<sup>497</sup>, de Geraldo Pereira e Arnaldo

---

<sup>496</sup> Lp *Samba é no Fundo de Quintal*, RGE (1980). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ipVZuJJEDnk>. Acesso em 07/07/2021.

<sup>497</sup> 78 rpm. Sinter (1952).

Passos, gravado em 78 rpm, no ano de 1952, apresenta um tamborim “na frente”<sup>498</sup> tocado exatamente dessa maneira. Também são muitas as gravações de samba propriamente dito ou mesmo daquilo que já ganhou a alcunha de MPB, nas quais percebemos em diversos momentos o tamborim (ou tamborins) tocando todos os pulsos, em semicolcheias. O pandeiro tocado no samba, em sua versão mais conhecida, é feito com toques ininterruptos, podendo-se escutar os acentos correspondentes dos dois surdos (1a e 2a) a cada quatro semicolcheias tocadas pelo polegar (geralmente diferenciados em um mais “aberto” e outro mais “fechado”), alternados com os toques à borda do instrumento (geralmente feitas com a ponta dos dedos e a “base” da mão), fazendo soar as platinelas.

O próprio padrão de tamborins feito pelos percussionistas Luna, Elizeu e Marçal, presente em discos que vão de João Bosco, Chico Buarque, Paulinho da Viola até Clara Nunes e o samba “sem poluição” de Candeia, Casquinha, Wilson Moreira, dentre outros, no disco *Partido em 5 Vol 2*, tem como resultado uma forte polirritmia, com diferentes acentuações (inclusive com um dos tamborins fazendo o padrão da linha guia, tal qual o “telecoteco”), mas que somados tocam todos os pulsos elementares<sup>499</sup>. Esse trio de tamborins pode ser ouvido de modo bastante evidente, acompanhado somente pelo surdo de Gordinho, em *O Jacaré*, de Anézio, presente no Lp *Partido em 5, Vol II*. Segue a transcrição desses tamborins feita pelo experiente músico e pesquisador Oscar Bolão.

<sup>498</sup> “Na frente”, como é costume dizer sobre gravações nas quais alguns instrumentos são mixados com volume (intensidade) maior que outros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uh-uG9lq340>. Acesso em 03/09/2021.

<sup>499</sup> Em certa medida, caso pudéssemos ouvir o exemplo das 3 linhas completas na comparação do padrão rítmico de João Gilberto, visto anteriormente, teríamos alguma semelhança com esse trio de tamborins.

<sup>500</sup> Reprodução da transcrição contida em BOLÃO (2010, p. 36).

De outro modo:

tamborim 1: [ . X . X . X X . X . X . X . X X ]

tamborim 2: [ X . X X . X X . X . X X . X X . ]

tamborim 3: [ X X . X X X . X X X . X X X . X ]

Aqui, destaco algumas informações a respeito das linhas transcritas que são (e serão) importantes para a discussão. A primeira delas é que Bolão transcreve, na parte inferior da pauta, os toques do dedo médio feitos na parte interna do instrumento, enquanto a parte superior da pauta se refere aos toques com a baqueta. Outra questão é que a primeira linha de tamborins transcrita seria a do “telecoteco”, ou seja, igual às linhas descritas pelos pesquisadores discutidos; porém, aqui Bolão já a posiciona em relação ao toque do(s) surdo(s) – uma semicolcheia à frente do primeiro tempo -, ou seja, ele já dá sua percepção daquilo que nenhum dos autores discutiu detidamente: a linha-rítmica presente *no samba* teria esta configuração, que desde a própria transcrição, *leva em conta um início*, e que pode ser o próprio surdo. Do mesmo modo, como visto na sessão anterior, o toque dos tamborins 2 e 3, diferenciados entre aqueles percutidos com a baqueta e os percutidos internamente com o dedo/silenciados, formarão outros padrões dos “dedos/silêncios” diferentes do primeiro. Como detalhe curioso e importante, é reparar que os toques internos do primeiro tamborim formam uma outra rotação da linha reduzida proposta por Kubik, diferente daquela que presumimos em Araújo, anteriormente<sup>501</sup>. Finalmente, a “força” do componente binário pode ser vista na própria fórmula de compasso utilizada por Bolão, 2/4, ao transcrever o ciclo de 16 pulsos, remetendo ao componente ausente na transcrição: o surdo. Consideramos essa questão relevante na medida em que as possíveis disposições dos ciclos são aferidas e inferidas a partir de seu posicionamento *em relação ao componente binário* dado pelo surdo.

Esse trio é ouvido somente no *Vol II*, no qual há a presença de Elizeu, completando o trio com Marçal e Luna. De modo geral, há sempre variações nas levadas desses tamborins, como por exemplo, os breques nas segundas<sup>502</sup> de *O Jacaré*, de Anézio do Cavaco. Podemos

<sup>501</sup> Aliás, esta transcrição é idêntica àquela feita por Araújo, vista anteriormente, mas que se inicia com o dedo interno, enquanto Araújo transcreve-a iniciando pelo toque da baqueta.

<sup>502</sup> Somente como lembrete, “segundas” são as partes que se seguem ao mote/refrão (“primeiras”), ou, mais ao caso, as partes em que no partido-alto se improvisa, tanto quanto em diversos sambas de terreiro que possuem estrutura semelhante.



ouvi-los, também, em *Sinal Aberto* (onde parece que ouvimos dois tamborins, somente<sup>503</sup>) e *Cabelo Danado*, de Casquinha; no samba de terreiro *Luz da Inspiração* e *Batuque Feiticeiro*, de Candeia, *Chico Alegria*, de Anézio; *Leão de Coleira*, de Velha. Por último, há um padrão de tamborim tocado em *Papo do Velha*, penúltima faixa do *Vol II*, que é completamente diferente de todas as ouvidas até agora. Apesar de percutir em todos os pulsos, sua acentuação é distinta daquela do tamborim carreteiro. Esse padrão descrito abaixo é o que se ouve ao início da faixa e é um dos mais duradouros, pois há sempre variações<sup>504</sup>.

Tamborim



Nossa preocupação neste subcapítulo foi debater uma questão pouco abordada em relação ao condicionamento do ciclo rítmico relacionado aos *beats*, ou aos quatro toques do surdo. Como visto no exemplo inicial sobre o violão de João Gilberto, a configuração da linha-rítmica incorporada é delimitada pelos toques do surdo – estejam eles presentes ou não. Também notamos que há mais de uma possibilidade de rotação do ciclo completo (9 toques) que pode ser inferida a partir do ciclo reduzido (7 toques) – o que não quer dizer, novamente, que um seja necessariamente depreendido do outro. O fato de o “telecoteco” não possuir começo ou fim não quer dizer que o cantor/compositor iniciará seu samba “em qualquer lugar”, ele sabe onde começar, sabe como articular, como alongar, variar, encurtar, em suma, sabe dividir seu samba ao seu bel-prazer como também sabe como dançá-lo<sup>505</sup>.

De qualquer maneira (diria Candeia), essa questão lança alguma desconfiança acerca da afirmação de alguns autores sobre a existência de um ponto inicial do ciclo rítmico do samba. Em seguida, examinaremos alguns dos padrões realizados por alguns instrumentos presentes nos discos *Partido em 5, Vols I e II* como também nos utilizaremos de outros exemplos que julgamos importantes para (tentar) elucidar essa questão: “há um começo correto para o telecoteco?”. Retomemos, então, a discussão.

<sup>503</sup> Um exemplo de dois desses tamborins tocando pode ser visto em um vídeo com Paulinho da Viola e Velha Guarda da Portela cantando *Pode Guardar as Painhas*, de Paulinho, com Marçal e Luna aos tamborins. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tZ6ye8mfAp4>. Acesso em 07/07/2021.

<sup>504</sup> Em alguns momentos do trio (ou dupla) de tamborins, essa acentuação parece ser a resultante da sonoridade. Porém, escutando *Papo do Velha*, é possível perceber que há somente um tamborim. Conversando e consultando o percussionista Bebê do Góes (Valdeci Franciso da Silva), em conversa pessoal, ele me confirmou essa “levada” como uma das variações existentes no tamborim.

<sup>505</sup> Exceto Anézio do Cavaco, que “dança c’a mão nas cadeira” e por isso “não sabe dançar”. Para entender a brincadeira, ouça *Linha de Candômbé*, em *Partido em 5, Vol I*, ou ver FERRAZ (2018, p. 212).

### 5.1 A linha-rítmica reduzida (e os múltiplos posicionamentos do ciclo rítmico)

Depois de verificarmos algumas particularidades em relação ao encaixe do padrão rítmico temporal (a partir da linha-rítmica) de 16 pulsos com o surdo, examinaremos outros detalhes relacionados aos instrumentos presentes no samba de partido-alto que foram gravados nesses discos *Partido em 5*. Nesse caso, a preocupação básica ainda permanece na possibilidade do *timeline pattern* – seja inteiro ou em sua forma reduzida - se apresentar em diferentes posições em um mesmo repertório, procurando entender a maneira como esses instrumentos, seus padrões rítmicos e acentuações se comportam nas gravações. Pois se, como afirmam os autores tratados no início deste capítulo, o *timeline pattern* em questão não possui “um começo e um fim”, sendo possível verificá-lo em diferentes repertórios e gêneros em diferentes posicionamentos ou rotações, seria necessário tentar entendê-lo em relação ao seu funcionamento no samba de partido-alto gravado por esses músicos e compositores. Explicando melhor, não basta somente notar como se dá a sobreposição dos ciclos binário e “quaternário” sem nos determos ao comportamento dos outros instrumentos nesta situação. Mesmo porque para se aferir diferentes posicionamentos da linha guia é preciso procurar entender, mesmo que provisoriamente, como seus padrões rítmicos e acentuações recorrentes podem reforçar (ou rechaçar) tal possibilidade. Finalmente, as acentuações realizadas por alguns instrumentos em seus padrões rítmicos serão decisivos para a caracterização de seus pontos de apoio, os quais acabam por coordenar as possibilidades de posicionamento da linha guia.

Antes de mais nada, portanto, é preciso notar a instrumentação presente no caso dos Lps *Partido em 5, Vols I e II*, que seria uma formação “de antigamente”, como sugeriu o experiente músico Beloba (Carlos da Silva Pinto). No *Vol I*, podemos escutar a entrada dos instrumentos surdo, repique de anel, cavaquinho, cuíca e reco-reco. Ainda ouviremos, de vez em quando, um tamborim<sup>506</sup>, um pandeiro de corte<sup>507</sup> e palmas<sup>508</sup>. No *Vol II*, é possível ouvir mais constantemente o repique de anel, surdo, tamborins (na grande maioria das vezes,

---

<sup>506</sup> Escutando o Lp diversas vezes, é de se supor que este tamborim não é executado por alguns dos musicistas presentes, mas pelo compositor Casquinha (que também é músico, inclusive tendo gravado instrumentos de percussão com diversos artistas). Ver mais em VARGENS (2016) e FERRAZ (2018).

<sup>507</sup> Nome genérico para o pandeiro que faz acentuações típicas do samba de partido-alto. Nesse caso, muitas vezes se usam pandeiros sem platinelas. Mais informações em FERRAZ, 2018, p. 143-4. Mais à frente, trataremos desse assunto.

<sup>508</sup> Ver FERRAZ, 2018, p. 85, 135-6

tocadas pelo trio já descrito), cavaquinhos, cuíca, e menos regularmente o pandeiro (às vezes soando como corte, às vezes continuamente) e um ganzá.

Nesse caso, tentaremos fazer um levantamento dos padrões e de acentuações perceptíveis que estes instrumentos realizam, mas também abordaremos esses quesitos de modo um pouco mais abrangente, trazendo outros exemplos, instrumentos e musicistas distintos dos Lps em questão, para que seja possível entendê-los em ação – ou seja, tocando. Será possível observar que alguns padrões são recorrentes em mais de um instrumento e, do mesmo modo, como estes se dispõem em formações tais quais as descritas, lembrando que muitos deles são descritos como “mantenedores” do ciclo rítmico, como afirmam os autores mencionados no início do capítulo, e estão tocando juntos, em uma mesma formação grupal. Indo um pouco mais à frente, relacionaremos determinadas acentuações a outros instrumentos presentes em gravações de samba, tentando ajustar e complementar certas informações que podem ser valiosas para a caracterização tanto do “balanço” do samba quanto às possibilidades do posicionamento múltiplo (ou percepção múltipla) da linha guia.

## 5.2 Pulsos ininterruptos do tamborim carreteiro

Um dos padrões de tamborim mais conhecidos – e reconhecíveis –, justamente por sua ampla utilização nas baterias de escolas de samba é o carreteiro. Ele pode ser lido e entendido exatamente como o “tamborim 3” descrito por Bolão, acima, porém, com uma substancial diferença. A referida transcrição marca os toques percutidos com a baqueta e com o dedo, mais adequada às pequenas formações de grupos de samba e seu repertório. Já o tamborim carreteiro nas escolas de samba é executado com todas as notas percutidas com a baqueta, mas com uma manipulação especial que permite sua acentuação característica. Utilizarei o exemplo dado por Thalita Santos<sup>509</sup>.

Como se executa o carreteiro? Eu tiro a primeira em cima; a segunda, eu giro; a terceira, “na volta”; e a quarta, em cima, de novo. [...] Porém, *eu não faço isso sem fazer a acentuação correta do samba, senão não é samba. Como é? A acentuação correta é a mais forte no “um”; o dois e o três, normais, e o quatro, meio forte, pra dar aquele suingue...* “TÁ-ka-ti-KÁ - TÁ-ka-ti-KÁ – TÁ...” (destaque nosso)

<sup>509</sup> Ver em < <https://www.youtube.com/watch?v=MFuUknAlulk>>. Acesso em 03/03/2022.

Tentaremos descrever em palavras os gestos utilizados por Thalita. A primeira, *forte*, é executada golpeando diretamente na pele; a segunda, *normal*, tem a diferença de, depois de golpear a pele, a mão que segura o tamborim “gira”, dando as “costas” do tamborim para a musicista; a terceira, *normal*, é executada na volta da baqueta, aproveitando a pele do instrumento que está “invertida” em relação à musicista, e, a quarta, *meio forte*, é como a primeira, com esse detalhe da intensidade. Considerando a descrição de Thalita, utilizarei [**X**] para a primeira, [x] para segunda e terceira, e [X] para a quarta, em escrita datilográfica<sup>510</sup>.

**X** x x X **X** x x X **X** x x X **X** x x X

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Portanto, sabendo que todos os pulsos são percutidos, poderíamos escrevê-la sinteticamente levando em conta os acentos

**X . . X X . . X X . . X X . . X**

Este padrão rítmico tem grande recorrência em um dos instrumentos centrais que está presente na formação da roda nos discos em questão, o repique de anel, como também é uma das principais variações feitas pela cuíca. Claro, os próprios tamborins executados pelo trio deixam registrados os toques nos quais soam os pulsos de modo ininterrupto, mas com uma acentuação diversa desta transcrita acima.

Um último ponto se faz necessário colocar em relação aos comentários acima e o desenvolvimento da questão que procuramos analisar. Os pulsos ininterruptos não são uma prerrogativa dos tamborins, seja com o padrão do “carreteiro” ou outro. O ganzá, principalmente, mas também a cuíca – que possui um registro de alturas diverso dos outros instrumentos citados, e que por isso pode realizar a diferenciação entre ambos – pode manter esse mesmo padrão. Podemos ouvir, por exemplo, um tamborim percutindo todos os pulsos nas segundas partes do samba *Festa De Rato Não Sobra Queijo*, de Velha, presente no *Vol I*, mas que não corresponde à acentuação característica do padrão carreteiro.

<sup>510</sup> Sobre esse aspecto, tanto em relação ao padrão contínuo e sua relação com a corporalidade, ver mais sobre o padrão microrrítmico, em Graeff (2014, todo o trabalho, com destaque para p. 8-9)

### 5.3 Repique de anel – o surdo de terceira na roda e o “telecoteco”

Um instrumento muito importante (e que tem voltado às rodas) presente nessas gravações é o repique de anel. Sua invenção é creditada a Doutor (ou Dotô, Edmundo Pires de Vasconcelos).

O repique de anel, criação do percussionista Doutor, consiste em um repique de escola de samba com pele de couro em ambos os lados, de afinação grave e preso ao pescoço por um talabarte. Ao mesmo tempo que percutimos com uma das mãos a membrana inferior, com anéis ou dedais nos dedos da outra mão tocamos no corpo de metal do instrumento. O dedo polegar dessa mesma mão é utilizado na pele de cima para fazer variações no ritmo. (BOLÃO, 2010, p. 45)

A importância de Dotô e seu instrumento principal pode ser constatada em diversos aspectos. É o repique de anel quem dá início aos dois Lps. No Lp *Vol I*, após ouvirmos a cadência do surdo na primeira faixa, *Lá Vai Viola*, ele é o primeiro a ser chamado por Candeia para se juntar “à roda”, enquanto no *Vol II*, ele sozinho é que faz a entrada no primeiro samba, *História de Pescador*. Importante notar que o repique de anel, invenção anterior ao repique de mão – ao menos em seus registros fonográficos – é algo novo, um instrumento musical que surge ao se modificar a maneira de tocar um repique, mas cuja aceitação não só é celebrada nesses Lps como parece corroborar a intencionalidade de diferenciação dos sambas apresentados nos Lps *Partido em 5*. Dotô, é preciso lembrar, não só foi um sambista, instrumentista e compositor, como foi também o primeiro diretor de bateria da nova escola, a G.R.A.N.E.S. Quilombo<sup>511</sup>. Voltemos, então, ao repique de anel.

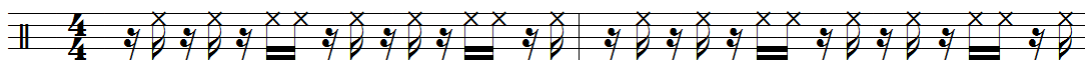
O músico Negão da Serrinha, que já atuou ao lado de Dudu Nobre, Sombrinha, Anderson Leonardo, Mart'nália, Arlindo Cruz, Luiz Melodia, Velha Guarda do Império Serrano e Almir Guineto, dentre outros, afirma que “o toque<sup>512</sup> (do anel no repique) é baseado em cima da célula do ‘telecoteco’ do tamborim”. A partir dessa informação, o músico executa o instrumento didaticamente, mostrando o “telecoteco” feito com o som metálico para depois colocar os toques na pele. Um detalhe interessante é que seu toque do “telecoteco” é apresentado da seguinte forma:

<sup>511</sup> Ver VARGENS, 1987, p. 72.

<sup>512</sup> O músico utiliza, em vez do anel, uma moeda colada com esparadrapo “silver tape” na borda do instrumento, com um pequeno espaço entre ela e a borda do instrumento para conseguir esse ataque. A razão desse procedimento, ele explica, é para atuar ao vivo e não ter problemas com troca de instrumentos nos quais eventualmente o anel poderia atrapalhar. Ele executa a batida em aproximadamente 80 bpm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRPPDZy1NHk>. Acesso em 29/03/2022.

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

tamborim



Ou seja, é uma rotação da estrutura temporal da linha-rítmica. Notamos esse padrão completo<sup>513</sup> tocado ao tamborim por Casquinha em *Linha de Candomblé*, como também com Monarco<sup>514</sup>, ao cantar o samba de terreiro *Passarinho*, de Chatim (Thompson José Ramos), acompanhado somente pelo tamborim.

Ainda assim, tal como acontece com diversos outros instrumentos comuns em uma roda de samba, os músicos desenvolvem técnicas distintas, modos de tocar que acabam por caracterizar a personalidade do instrumentista, como uma marca registrada. No caso do repique de anel, as referências aos instrumentistas mais citados são Dotô, além de Mestre Trambique<sup>515</sup>.

O exemplo abaixo é de *Lá Vai Viola*, de autoria de Candeia, faixa de abertura do *Partido em 5, Vol I*<sup>516</sup>. Pelo modo que a gravação foi realizada – iniciada somente com o surdo, ao qual vão se somando gradativamente os demais, na medida em que Candeia vai convocando-os individualmente –, resolvemos deixar a grade de transcrições completa, com todos os instrumentos. Tanto o *Vol I* quanto o *Vol II* são iniciados com os instrumentos, muito embora nada que aponte para algo “escrito”, com convenções rítmicas e harmônicas, mas somente com a preocupação de fornecer o “balanço” ou “groove” quase contínuo durante os discos para que os compositores apresentem seus sambas “simples”, “informal”, “sem poluição”, algo que parece apontar uma intenção explícita em diferenciar uma reunião

<sup>513</sup> Dizemos “completo”, pois, como vimos, o tamborim tocado em *Aventura*, de Mauro Duarte, exposto anteriormente, apresenta a mesma configuração inicial de dois toques antes do “toque duplo”, mas tem sua finalização sem toques nos últimos três pulsos. Faremos mais observações a esse respeito mais à frente.

<sup>514</sup> Aqui Monarco está cantando, possivelmente a pedido do documentarista, um samba de terreiro no qual se acompanha somente de um tamborim. Não é algum show ou gravação comercial; aqui ele está aparentemente sentado em algum banco de jardim. Está no Documentário Terreiros. Interessante notar que há uma leve aceleração do andamento, também. Disponível em: <https://www.facebook.com/Korymba/videos/702440009962823/> 16 min e pouco, vários comentários importante do samba de terreiro.

<sup>515</sup> José Belmiro Lima (1945-2016), renomado percussionista ligado ao GRES Vila Isabel, atuou com Martinho da Vila, Ney Matogrosso, além do grupo Semente, com o qual acompanhou a cantora Teresa Cristina.

<sup>516</sup> Ressaltamos que ambos os Lps têm início com os instrumentos mais do que somente algo que pode remeter a uma questão estética. Aproximadamente em 80 bpm.

musical entre sambistas que continuam a trabalhar o tempo<sup>517</sup> acusticamente (cf. Araújo, [1992], 2002), de um produto musical do gênero samba destinado à indústria de discos.

Em relação à transcrição do repique de anel, temos na parte superior da pauta a mão com o anel atacando o corpo metálico do instrumento, enquanto na parte de baixo está a marcação feita nas peles<sup>518</sup>.

The image shows a musical score for six instruments. The first staff is for the Surdo, with a 2/4 time signature. It features two parts: 'Aberto' (open) and 'Fechado' (closed). The 'Aberto' part consists of a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific playing technique. The 'Fechado' part consists of a series of eighth notes with '+' marks above them. The second staff is for the Repique de anel, with a 4/4 time signature. It shows a sequence of notes and rests, with 'anel' and 'peles' labels indicating different parts of the instrument being played. The third staff is for the Cavaquinho, with a 4/4 time signature, showing a sequence of notes and rests. The fourth staff is for the Cuica, with a 4/4 time signature, showing a sequence of notes and rests. The fifth staff is for the Reco-reco, with a 4/4 time signature, showing a sequence of notes and rests. The sixth staff is for the Tamborim, with a 4/4 time signature, showing a sequence of notes and rests.

<sup>517</sup> A palavra “tempo”, neste caso, refere-se ao cotidiano, ao tempo vivido. Não tem relação com divisões métricas musicais.

<sup>518</sup> É importante salientar que, na técnica desenvolvida por Dotô, a mão que toca o anel na parte metálica do corpo do instrumento, notada acima da pauta, também percute a pele do instrumento nas “viradas” – um certo “floreio” que ocorre a cada quatro tempos (veja as semicolcheias ininterruptas na parte inferior da pauta) – com o polegar, enquanto a outra mão conduz a marcação na pele.

The first system of music consists of four staves. The top staff features a melodic line with eighth notes and rests. The second staff contains a rhythmic accompaniment with 'x' marks and slurs. The third staff is a treble clef staff with a complex chordal accompaniment of eighth notes. The fourth staff shows a bass line with 'x' marks and slurs.

Two empty musical staves, each consisting of a five-line staff with a double bar line at the beginning.

The second system of music consists of four staves, similar in structure to the first system. It features a melodic line, a rhythmic accompaniment with 'x' marks, a treble clef staff with chordal accompaniment, and a bass line with 'x' marks.

Two empty musical staves, each consisting of a five-line staff with a double bar line at the beginning.



The first system of music consists of five staves. The top staff is a melody line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a guitar-style notation line with a treble clef, featuring 'x' marks above notes to indicate fretted strings. The third staff is a piano accompaniment line with a treble clef, showing chords and melodic fragments. The fourth staff is a bass line with a bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is a guitar-style notation line with a bass clef, also featuring 'x' marks. A page number '519' is visible at the end of the fifth staff.

The second system of music is identical in structure to the first system, consisting of five staves with the same notation and layout.

<sup>519</sup> No caso desta transcrição do reco-reco, tocado por Luna, as figuras representam aproximadamente o tempo de duração da sonoridade feita pelo instrumento. Queremos dizer que, por exemplo, a colcheia pontuada se refere à duração da raspagem no reco-reco de madeira.

The image displays a musical score for a samba piece, consisting of six staves. The notation is highly rhythmic and includes various symbols such as 'x' marks, accents, and rhythmic values, representing the complex patterns of the instrument. The staves are arranged in a vertical sequence, with the top two staves showing a more complex rhythmic structure and the bottom four staves showing a more regular, repeating pattern.

Nesse padrão feito por Dotô é interessante notar que ele percute as peles do instrumento de maneira regular, sempre nas últimas e primeiras semicolcheias de cada tempo, em um padrão de acentuação semelhante ao do tamborim carreteiro, como vimos, além de fazer variações, nas quais utiliza as duas mãos. Aliás, sua transcrição está em compasso quaternário por uma razão simples: como disse Negão da Serrinha, acima, o anel faz um padrão baseado no “telecoteco” do tamborim, ou seja, é uma “levada” em 16 pulsos. Outra questão muito importante é que Dotô faz sempre uma “virada” - no sentido de alguma variação em seu toque, gerando tensão/expectativa – a cada quatro tempos, quase sempre ao fim dos 16 pulsos. Ouvindo mais detidamente, ele se ajusta ao compasso binário do surdo – tal qual o ciclo rítmico “do tamborim”, em questão – compondo parte da malha rítmica do samba.

Abaixo, temos a transcrição do samba *História de Pescador*, também de autoria de Candeia, na abertura do *Partido em 5 Vol II*. Repare-se que a batida nas peles faz um mesmo padrão regular descrito no exemplo anterior (o que sugere até mesmo o modo/toque criado por Dotô):

Anel

The musical score is divided into four systems. The first system features 'Repique de anel' (top staff, 4/4 time) and 'Pele' (bottom staff, 4/4 time). The second system features 'Surdo' (top staff, 2/4 time) and 'som forte' (bottom staff, 2/4 time). The third system features 'Repique de anel' (top staff, 4/4 time) and 'Pele' (bottom staff, 4/4 time). The fourth system features 'Repique de anel' (top staff, 4/4 time) and 'aberto' (bottom staff, 4/4 time).

Um detalhe importante na comparação das duas entradas feitas por Dotô é a maneira como elas acontecem. Em *Lá Vai Viola*, os instrumentos entram quase que de modo “didático”, um após o outro, como se estivessem destinados a explicar “como se faz em uma roda de samba”. Dotô vem em seguida ao surdo, junto ao cavaco, ou seja, ele se encaixa musicalmente à batida do surdo. Já em *História de Pescador*, é o próprio repique de anel quem dá a entrada do samba. Em seguida, no terceiro compasso binário, há um som forte, supostamente dado pelo surdo, ao qual não se segue nenhum outro toque ou padrão rítmico deste instrumento. Os cavacos entram “na cabeça” do terceiro tempo do terceiro compasso quaternário (tanto em *Lá Vai Viola* quanto em *História de Pescador*). Nesse caso, será necessário fazer alguns comentários.

Primeiramente, em relação à escrita em notação ocidental. Pelo primeiro exemplo em *Lá Vai Viola*, fica perceptível que as viradas são executadas sempre ao final do ciclo de 16

pulsos, portanto, em dois compassos binários. Ou seja, a entrada do repique de anel logo no início, com uma “virada”, dá a entender que ele preparou a entrada do primeiro tempo do compasso seguinte (onde se iniciaria o samba). Mas há uma questão importante sobre esses padrões feitos por Dotô, sobretudo em relação às viradas feitas ao final do ciclo de 16 pulsos, da qual trataremos posteriormente.

No exemplo de *História de Pescador*, a situação é um pouco diferente, ou mais complicada para se entender e transcrevê-la. Ela começa justamente com essa virada de Dotô, ou seja, o repique de anel está supostamente dando “a deixa” para o começo do samba, de modo que os outros instrumentos devem se juntar a ele. Porém, ao escutarmos a preparação dos instrumentos, principalmente o surdo, é possível perceber que houve um ajuste dos músicos para que “soassem em ritmo de samba”. Quero dizer que, *em função da necessidade de transcrever esse trecho*, houve a necessidade de entendê-lo retroativamente, pois, pela transcrição, o repique parece estar “fora de lugar” – uma vez que as viradas estão sempre ao final do ciclo de 16 pulsos, *e não no começo*. E, verificando o trecho todo até os toques do surdo que antecede a entrada da voz (literalmente, “o começo do samba”), foi preciso tentar entender o que ocorreu. É possível perceber que entre o terceiro e quarto compassos do repique de anel há um ajustamento das tais viradas. O próprio Dotô coloca o ciclo dentro da métrica feita por ele para a entrada dos demais instrumentos e da voz de Candeia. Ou seja, aqui fica clara a relação existente entre o ciclo rítmico e o toque do surdo, que precisam funcionar harmoniosamente para que não haja cruzamento indesejado e nem um samba sonoramente descaracterizado. Possivelmente agora podemos retomar a questão das “viradas” do repique de anel ao final do ciclo de 16 pulsos.

Depois de verificar como é executado, quais materiais envolvidos em sua construção etc., seria necessário entender qual é (ou quais são) sua função, ou melhor, como ele se comporta na roda tendo em vista as informações já dispostas. Pelo depoimento de Negão da Serrinha, como vimos, a batida dos anéis no corpo do instrumento é baseada no “telecoteco” do tamborim. Porém, os toques nas peles marcam exatamente as acentuações do tamborim carreteiro, como também vimos com Thalita Santos. E é a própria Thalita quem diz que o tempo de samba é contado em quatro tempos se pensarmos em “algumas levadas do surdo de terceira”, conhecido em algumas escolas como centrador, com função de “firmar o ritmo”<sup>520</sup>. Utilizando-se de exemplos “básicos”, como ela mesma diz, Thalita afirma que o surdo de

---

<sup>520</sup> Ibid. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=c9F-MT5N6DM>>. Acesso em 03/03/2022.

terceira tocará nos tempos “dois e quatro” de modos distintos – o que reforça a compreensão do toque sendo completado em quatro tempos<sup>521</sup>. A importância do surdo de terceira pode ser dosada pelo comentário de Mestre Nilo Sérgio, da Portela, ao afirmar que esse surdo “é o nosso violino na bateria, nossa cadência na bateria”<sup>522</sup>. Finalmente, e voltando ao repique de anel, o músico multi-instrumentista Thiago da Serrinha<sup>523</sup>, ao explicar um pouco de suas influências em relação às levadas desse instrumento, comenta sobre Dotô, Trambique e mais outros dois músicos, Pretinho da Serrinha e Jorge Gomes. Ao comentar sobre Pretinho da Serrinha, Thiago diz que a forma “como ele toca o repique de anel, (é) muito parecido com a terceira de escola de samba”<sup>524</sup>. Terceira, como podemos deduzir, refere-se ao surdo de terceira<sup>525</sup>. Essa importante observação sobre o surdo de terceira também é feita por Graeff (2015, p. 129)

Nas escolas de samba, existem ainda surdos de diferentes tamanhos que “distribuem” essas batidas entre si, sendo os primeiros e maiores denominados surdos de marcação – que executam a batida grave – os segundos e intermediários, surdos de resposta –, responsáveis pela batida aguda – e *os terceiros*, e menores, surdos cortados –, que preenchem os intervalos entre as duas batidas ao variar os padrões rítmicos. (Destaque nosso)

Em suma, apesar das distintas maneiras de se executar esse instrumento pelos músicos elencados por Thiago, a questão fundamental é que ele se comporta de modo muito semelhante em termos estruturais: as variações ocorrem a cada quatro tempo (às vezes a cada dois tempos, mas com toques diferentes) e tem seu toque baseado no ciclo do tamborim, além

<sup>521</sup> Os exemplos dados pela musicista estão baseados no surdo de terceira das escolas GRES Vila Isabel e Grande Rio. Ibid.

<sup>522</sup> Outra questão importante trazida por Mestre Nilo é que, segundo ele, antigamente, a bateria da Portela possuía três surdos de terceira que se complementavam. Ele mesmo diz, depois de exemplificar as batidas junto à bateria da escola, que “se vocês prestarem atenção, é uma coisa de candomblé, mesmo... tinha um surdo de terceira que fazia um toque e o outro surdo de terceira fazia tipo um *rum*, fazia tipo um contratempo (sic) na batida de terceira”. Sua fala está relacionada ao fato já comentado neste trabalho sobre os percussionistas desse surdo, antigamente, serem sempre ogãs. Por último, *rum* é o nome (dos mais conhecidos) do atabaque mais grave do trio de atabaques no Candomblé. Para maiores informações, ver CASTRO (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk>. Acesso em 14/04/2022.

<sup>523</sup> Já atuou ao lado de Hamilton de Holanda, Diogo Nogueira, Leandro Braga, Bebê Krammer, Leila Pinheiro, além de ser parceiro em composições de Nei Lopes, Délcio Carvalho, Aluísio Nascimento, Toninho Nascimento dentre outros.

<sup>524</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tnk9zuye4L0&t=183s>. Acesso em 23/03/2022.

<sup>525</sup> Valdeci Francisco da Silva (Bebê do Góes) e Genison Soares (Geléia), experientes músicos percussionistas com quem conversei fizeram essa mesma afirmação em relação à semelhança do comportamento do repique de anel com o surdo de terceira. É possível ouvir ambos os instrumentos, repique de anel e surdo de terceira em ação simultaneamente, por exemplo, no Lp *Partido em 6* (Premier/RGE, 1979).

de ter um padrão de toque nas peles cujas acentuações se assemelham (para não dizer que são idênticas, notadamente no caso de Dotô) ao tamborim carreteiro. Como detalhe muito importante, voltemos à afirmação de Thalita Santos, já citada neste trabalho, ao explicar o toque desse tamborim: sem tal acentuação, *não teríamos o ritmo de samba*. Finalmente, o repique de anel pode “funcionar” nas pequenas formações de modo semelhante ao surdo de terceira na escola de samba, “centrando”, “costurando” entre os toques dos surdos de primeira e segunda.

Estendendo um pouco mais o assunto, esse padrão tocado nas peles do repique de anel por Dotô é muito semelhante, para não dizê-lo igual àqueles executados no bumbo por bateristas em um repertório de sambas da mesma época ou gravados à mesma época. Isso é perceptível, por exemplo, com Wilson das Neves, em *Essa Conversa*<sup>526</sup>, de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro; em *De Frente Pro Crime*<sup>527</sup>, de João Bosco e Aldir Blanc; em *Violão Amigo*, de Bide e Marçal, interpretada por Mestre Marçal<sup>528</sup>; no samba de terreiro *Renascer das Cinzas*<sup>529</sup>, de Martinho da Vila; em *Juízo Final*<sup>530</sup>, de Nelson Cavaquinho; quase todo o disco *Reunião de Bacana*, do grupo Exporta Samba<sup>531</sup>, dentre tantas. Ao mesmo tempo, o padrão tocado pelo tamborim (muito possivelmente por Casquinha)<sup>532</sup> em *Lá Vai Viola*, é algo muito semelhante à linha percutida por Dotô no corpo metálico do instrumento.

Para não largarmos o assunto tão rapidamente, vamos para mais dois exemplos do repique de anel em um repertório já incorporado, há tempos, àquilo que comumente se chama de MPB, mas que a maioria dos músicos identifica facilmente suas “raízes” de partido-alto. Por exemplo, o samba *Incompatibilidade de Gênios*<sup>533</sup>, de João Bosco e Aldir Blanc, tem seu

---

<sup>526</sup> Lp, *O Importante É Que Nossa Emoção Sobreviva Vol 2*, de Paulo César Pinheiro, Márcia e Eduardo Gudin, Odeon (1976). Vale ressaltar que, além de Wilson das Neves na bateria, esse Lp conta com o trio Luna, Elizeu e Marçal na percussão.

<sup>527</sup> Lp *Caça à Raposa*, de João Bosco, RCA Victor (1975).

<sup>528</sup> Lp *Marçal canta Bide e Marçal*, EMI-Odeon(1978).

<sup>529</sup> Lp *Canta, Canta, Minha Gente*, RCA Victor (1974).

<sup>530</sup> Lp *Nelson Cavaquinho*, Odeon (1973).


<sup>531</sup> Lp *Reunião de Bacana*, K-Tel (1980).

<sup>532</sup> Ver FERRAZ, 2018, p. 131, N. de R. 307, e Apêndice.

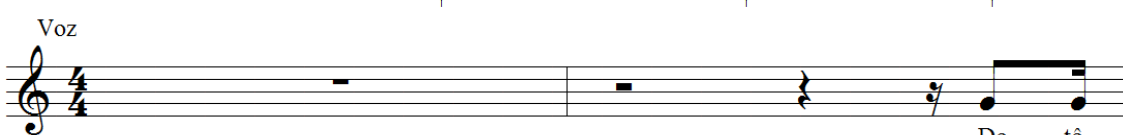
<sup>533</sup> Lp *Galos de Briga*, de João Bosco, RCA Victor (1976). A questão sobre a transcrição em *História de Pescador*, vista anteriormente, na qual foi preciso verificá-la a partir do repique de anel (justificada por sua estrutura quaternária e seu encaixe/função junto aos outros instrumentos), acontece aqui, também.

início com o padrão “partido-alto<sup>534</sup>” do violão de João Bosco. Logo que ele começa a cantar letra de Aldir Blanc: “Dotô’...”, ouvimos Dotô fazendo a “virada” nas peles e começar um padrão muito semelhante aos descritos anteriormente, juntamente a um ganzá (e, claro, ao violão de João Bosco).

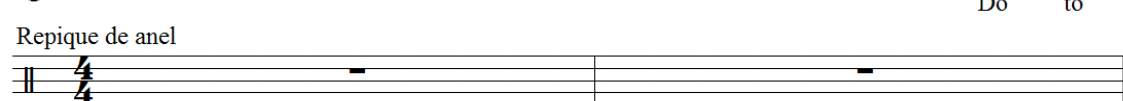

Violão



Voz

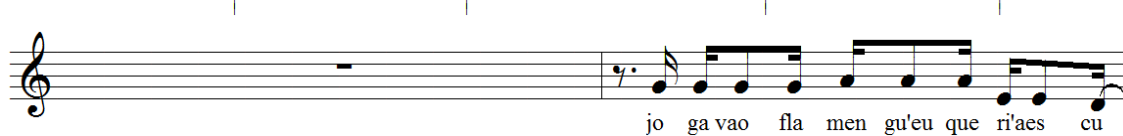


Repique de anel

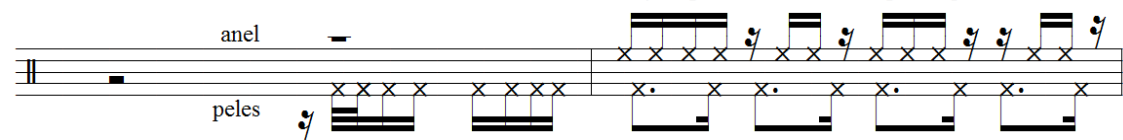



jo ga vao fla men gu'eu que ri'aes cu

anel



peles



<sup>534</sup> Esse padrão rítmico tocado por João Bosco ao violão (e que muitos chamam de batida do João Bosco) é exatamente uma rotação da versão reduzida da linha guia, que agora se soma aos violões de Chico Buarque e João Gilberto, citados anteriormente.

**Violão (16)** . X . . X . X . X . X . . X . X<sup>535</sup>

Logo ao final da primeira parte, na re-exposição da melodia, a instrumentação se acresce de outro instrumento típico do samba de partido-alto, o pandeiro de corte.

Mais duas composições dos mesmos autores, identificadas como sambas ou dele derivadas: o samba *Mestre Sala dos Mares* começa somente com o violão de João e o repique de anel de Dotô<sup>536</sup>, também em *O Bêbado e a Equilibrista*<sup>537</sup>, onde temos logo no início o cavaquinho fazendo uma variação do ciclo juntamente com o repique de anel, onde a junção de ambos os instrumentos deixam evidente a sonoridade e o posicionamento do ciclo dentro do repertório.

Um aspecto importante sobre o repique de anel é o fato de, como apontamos, ele representa uma “novidade” no universo do samba em pequenas formações ou grupos pequenos. Como estamos vendo por meio de alguns poucos exemplos, ele sintetiza alguns padrões rítmicos comumente executados por diferentes instrumentos na roda de samba de partido-alto, mas de modo sintético, executado somente por um musicista. Se certas “novidades” no samba são, por um lado, parte da crítica dos sambistas, por outro o repique de anel representaria, em nosso modo de ver, uma mudança na instrumentação (talvez, melhor dizendo, uma possibilidade, um acréscimo). Mudança que muito embora seja creditada a um músico sambista, foi aceita e divulgada por meio de gravações que vão além deste universo,

<sup>535</sup> Os pulsos grifados se referem às ocasiões onde João Bosco toca uma nota sol aguda em um acorde Am7(9). De certo modo, guarda semelhanças com a nota aguda dada pela cuíca em um padrão semelhante e recorrente no partido-alto, assunto que será abordado mais à frente.

<sup>536</sup> Diria que, nesses exemplos, e para a minha percepção, o ataque regular nas peles a cada tempo de um compasso pode deixar a percepção do samba mais quaternária. Mas creio que seja (muito) trabalho para outra ocasião.

<sup>537</sup> Lp *Linha de Passe*, RCA Victor (1979).



como vimos nos exemplos anteriores, chegando até mesmo ao universo da música instrumental. Consideramos que esse universo (poli) rítmico disposto nesses discos – inclusive pelo destaque dado a esse instrumento - é parte constitutiva da diferenciação intencionalmente proposta em sua sonoridade pelos sambistas e compositores ali presentes. Nesse sentido, sua “gestação” ou “invenção”, a partir de dentro do universo dos sambistas em questão, passando pela incorporação de um novo instrumento, parece corroborar a proposta de Araújo ([1992], 2022), como um reflexo do trabalho acústico, circunscrito no tempo e no espaço, dentro de uma específica formação acústica exemplificada pelas gravações.

Vamos a dois últimos exemplos interessantes para compararmos padrões executados pelo repique de anel, porém, feitos por outros instrumentos, e que podem sintetizar boa parte do questionamento sobre o repertório citado anteriormente, com a presença do instrumento bateria e sua “levada” de samba ao bumbo, somado ao surdo e ao tamborim. É o caso de *Mato Queimado*<sup>538</sup>, de Everaldo da Viola, faixa de abertura do disco *Reunião de Bacana* (1980) do grupo Exporta Samba. Ali se ouve o bumbo da bateria, o surdo e o tamborim na seguinte combinação:

The image shows three staves of musical notation for percussion instruments. The first staff is for the Tamborim, written in 4/4 time, showing a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating hits. The second staff is for the Bumbo da bateria, also in 4/4 time, showing a simpler pattern of eighth notes. The third staff is for the Surdo, written in 2/4 time, showing a pattern of quarter notes with '+' and 'x' marks indicating closed and open sounds respectively.

Tamborim

Bumbo da bateria

Surdo (fechado) (aberto)

Conseguimos “identificar” esse padrão feito pelo tamborim, que pode ser um padrão eventualmente feito por mais de um, mas que soa bastante dessa maneira, mas sempre apresentando variações, como semicolcheias ininterruptas. Utilizamos esse exemplo não só pela relevância do grupo Exporta Samba<sup>539</sup>, mas também porque o tamborim somado ao

<sup>538</sup> Não só deste samba, como praticamente no Lp inteiro essa configuração rítmica é recorrente, exceção feita aos sambas de andamento mais rápido, com características mais próximas ao samba de enredo. Esse exemplo é extremamente semelhante aos descritos anteriormente, como em *Incompatibilidade de Gênios* ou *Essa Conversa*.

<sup>539</sup> O grupo deriva do bloco Bafo de Onça, grande “rival” do Cacique de Ramos. Mais em PEREIRA, 2003.

bumbo da bateria executam um padrão extremamente semelhante ao repique de anel nos exemplos transcritos anteriormente. Queremos dizer que o bumbo da bateria toca ritmicamente o mesmo padrão que Dotô faz nas peles de seu repique, enquanto o baixo elétrico, como no caso de *Incompatibilidade de Gênios*, ou acústico, caso de *Essa Convesa*, acompanha ritmicamente o surdo de marcação. A marcação das peles do repique acaba por ressaltar regular e igualmente toda a marcação métrica/tética em quatro tempos, enquanto o surdo (e o contrabaixo), em compasso binário, destaca os acentos *fraco* (surdo de segunda, no primeiro tempo do compasso binário) e *forte* (surdo de primeira, no segundo tempo), evidenciando uma sobreposição harmoniosa entre as duas fórmulas. A linha tocada pelo tamborim, que se apresenta de forma bastante regular, é uma variação do ciclo rítmico que guarda muita semelhança com a “levada” do anel (do repique), de modo geral, mas que aparece com muita semelhança no penúltimo compasso transcrito deste instrumento em *Incompatibilidade de Gênios*, acima.

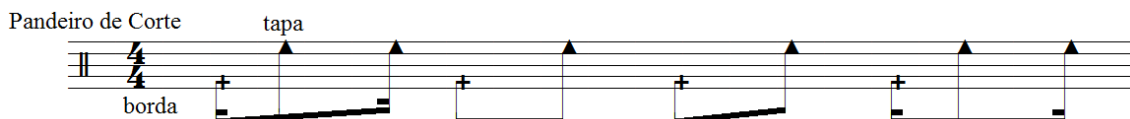
Outro exemplo importante está em *Renascer das Cinzas*, de Martinho da Vila<sup>540</sup>. O bumbo da bateria começa a fazer esse padrão junto ao cavaquinho, que sugere o ciclo rítmico em seu toque de modo tético, “na cabeça” do primeiro tempo, ou seja, diferentemente da transcrição de Bolão. Mas, logo que entra a voz de Martinho ele começa a fazer outra acentuação, uma variação que esconde bastante o *timeline pattern*. Antes da chegada do refrão, há a entrada do pandeiro de corte, com sua acentuação característica (e da qual trataremos mais à frente).

---

<sup>540</sup> Somente por mera especulação, é interessante notar que o estilo de samba de muitas gravações de Martinho é bastante peculiar. Particularmente, no Lp *Canta, Canta, Minha Gente* é possível ouvir em diversos sambas um ganzá acentuando sempre no contratempo, algo bastante incomum no repertório analisado. Vargens (2011, p. 18) diz que os sambistas da Velha Guarda da Portela “respeitavam alguns sambistas de outras agremiações”. Mas “um nome que havia surgido no disco recentemente [...] fora apresentado na Portela por Walter Rosa. Seu estilo era objeto de largas conversas nas rodas dos sambistas de Oswaldo Cruz. [...] Aos poucos, os sambas desse compositor foram se impondo na exigente casa portelense”. Não resta claro o que era realmente diferente em Martinho da Vila que os sambistas, mas é muito interessante notar que naquele momento, no final dos anos 60 e início dos 70, um sambista como Martinho havia desenvolvido um estilo peculiar e diferente de se fazer samba – nesse caso, notado e aprovado por outros sambistas.

## 5.4 Pandeiro de corte

Em inúmeras gravações de partido-alto existem até instrumentos que são destinados a produzir acentuações características, como o pandeiro de corte. A transcrição abaixo se refere ao pandeiro que ouvimos em *História de Pescador*, de Candeia, partido que abre o *Vol II*. Ele apresenta um padrão rítmico que se completa em 16 pulsos, que geralmente possui a seguinte configuração:



Portanto, em escrita datilográfica:

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

Às vezes pode ter alguma de suas células “omitidas”, não percutidas, ou mesmo apresentar variações, como por exemplo:



Nesse caso é importante verificar a transcrição datilográfica desse padrão, que apresenta novamente uma rotação da linha guia reduzida.

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

Esse padrão pode ser ouvido bastante no *Vol II*, desde o começo do Lp, só saindo de cena no samba *O Jacaré*<sup>542</sup>. Um exemplo insuspeito desse instrumento pode ser ouvido em *Pagode das Sete Atrações*, de Zeluis e Baiano 7, gravada por Bezerra da Silva<sup>543</sup>. Aqui, além do padrão, há variações logo ao início do samba, que ocorre em aproximadamente 90 bpm.

<sup>541</sup> Aqui reproduzimos dois compassos somente para destacar uma possível variação. A transcrição datilográfica refere-se, obviamente, a somente um compasso, ou a uma linha de tempo constitutiva do ciclo rítmico.

<sup>542</sup> Como ocorre em diversas gravações de samba, por vezes gravam-se diversos instrumentos que serão mixados posteriormente. Na mixagem, há a opção de deixá-lo ou removê-lo por completo, ou subir seu volume em determinados momentos desejados. Isso é perceptível mesmo nos disco *Partido em 5* em questão.

<sup>543</sup> Lp *Samba, Pagode e Outras Comidas*, 1981. O pandeiro de corte, nesse caso, não tem platinelas. Os toques feitos por ele, por vezes, são difíceis de serem distinguidos uma vez que estes acontecem enquanto a frequência grave do toque do surdo está soando. Quero dizer que “por trás” da sonoridade mais longa do

Violão

Surdo fechado

Pandeiro de corte tapa  
borda

Cavaquinho

544

Um aspecto importante, mas que excede um pouco àquilo que desejamos analisar no repertório elencado, é mostrado por Carlos Café do Pandeiro<sup>545</sup>. O percussionista destaca três pandeiros no partido-alto, e que devem ser afinados distintamente, tal qual ocorre nos trios de atabaque de religiões afro-brasileiras. Além de demonstrar as batidas típicas de cada um, resalta também a importância de se tocá-los corretamente para que não haja “cruzamento”, ou seja, para que a sonoridade não fique “embolada”, prejudicada. Ou seja, seriam três pandeiros tocando simultaneamente. Ele mostra sua primeira “levada” da seguinte maneira:

---

toque do surdo de primeira (aberto), escutamos os toques da variação do pandeiro de corte, que chega a dar a impressão de que esses toques poderiam ser do surdo. Destaco essa questão em razão da combinação de timbres, algo para o qual não estou dispensando muita atenção nos detalhes descritos até então, mas que têm profunda importância na percepção global da orquestra percussiva (na qual, nesse caso, até o mesmo cavaquinho tem destaque). Ver mais em PINTO (2001a, p. 240), (2001b. p. 100).

<sup>544</sup> Duas importantes observações. A primeira é que foi bastante difícil distinguir alguns acentos na borda (pele) dados pelo pandeiro de corte, em razão de acontecerem junto ao som do surdo de primeira, de frequência bastante grave e som mais prolongado (que chega a dar a impressão de que os toques foram dados pelo surdo). A segunda se refere ao padrão tocado pelo pandeiro de corte entre o quinto e sexto compassos. Em vez de ser entendido literalmente como escrito, está muito mais próximo de uma divisão comumente chamada de “três sobre dois”, que se aproximaria da tercina.

<sup>545</sup> Percussionista que já atuou o lado de Netinho de Paula, Sem compromisso, Refla, Royce do Cavaco, Moreira da Silva, Neguinho da Beija Flor e Emicida.



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

Ou seja, com o mesmo padrão rítmico mostrado anteriormente, somente distinguido pela acentuação da segunda nota dos tempos 1 e 4, onde se toca a borda com o polegar em vez de tapa no centro da pele. O segundo exemplo seria da seguinte maneira:

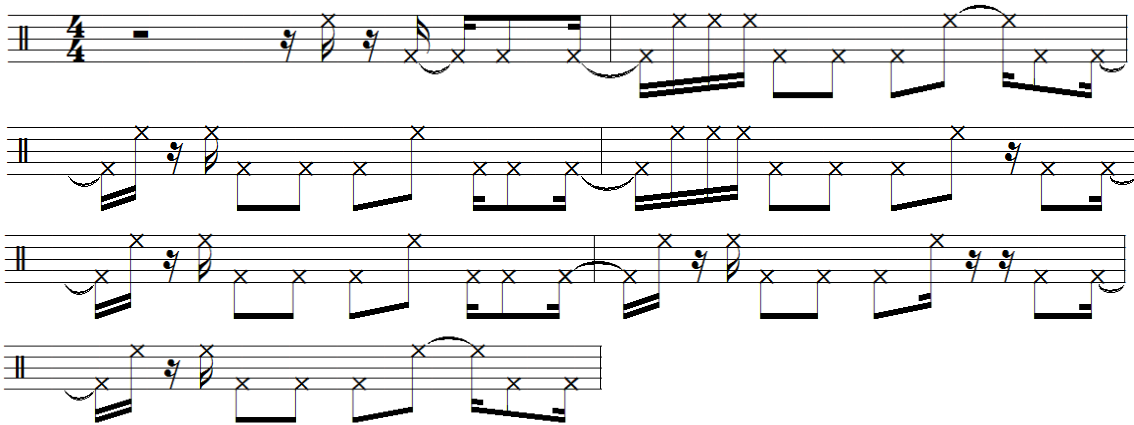


(16) . X . X X . X . X . X . X X . X

Por fim, o terceiro pandeiro seria, como ele mesmo diz, “reta”. Essa levada “reta” seria a mais tradicional no samba, preenchendo todos os pulsos e cujas acentuações acontecem *a priori* a cada primeira semicolcheia de cada tempo (na borda da pele com o polegar), sendo que as outras três semicolcheias são tocadas com os movimentos da base da mão e ponta dos dedos próximos à borda. Mesmo assim, essa mesma levada “reta” possui inúmeras variações. Tais variações poderiam ser descritas, pelo menos pelo que já vimos, substituindo alguns dos toques na borda (com a base ou ponta os dedos) por um toque do polegar na borda da pele do instrumento. Às vezes até um tapa no centro pode fazer parte dessas variações.

## 5.5 Cuíca

A cuíca consta como um dos principais instrumentos mantenedores do ciclo rítmico na roda de samba. Porém, mais do que o tamborim, a cuíca apresenta inúmeras variações durante os sambas. De modo geral, é possível perceber que Marçal executa a cuíca durante as gravações de modo muito semelhante em ambos os Lps. Abaixo está a transcrição de *Lá Vai Viola*, com a cuíca isolada dos outros instrumentos.



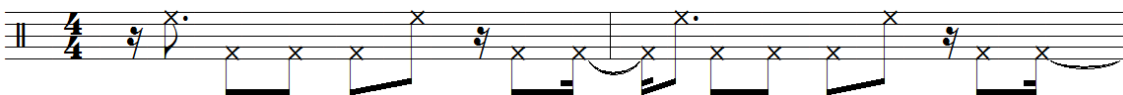
As células rítmicas mais acima da pauta se referem às notas mais agudas emitidas pelo instrumento, enquanto àquelas abaixo, mais graves. Nesse caso, a diferença de alturas parece ajudar na caracterização do ciclo rítmico, sugerindo até mesmo uma onomatopeia a partir do contraste entre elas. Isso fica claro principalmente nos compassos 3 e 5, que parecem variações de um padrão mais “básico”, com menos notas, que é realizado nos compassos 6 e 7 – justamente por terem a configuração muito semelhante à da linha-rítmica reduzida - e a partir dos quais as variações aparentemente são construídas. A própria disposição (quase) ininterrupta dos sambas nos Lps parece (ou pode) sugerir sua presença sonora, mesmo que esteja momentaneamente ausente, uma vez que a sonoridade tímbrica desse instrumento é bastante singular dentre os instrumentos presentes, ou mesmo do próprio samba em geral. Portanto, baseado nos compassos 3 e 5 citados, teríamos a seguinte configuração, sendo que os pulsos grifados sinalizam os momentos em que a cuíca toca uma nota aguda:

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

Já nos compassos 6 e 7, teríamos somente a diferença do pulso 13, silenciado:

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

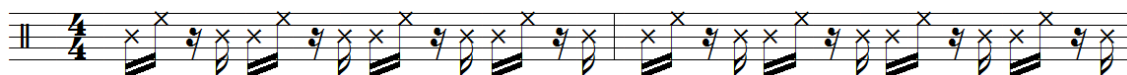
Esse padrão pode ser notado, ainda, com uma pequena diferença no samba *História de Pescador*. Logo após a entrada da voz de Candeia, a cuíca faz intervenções somente na região aguda, mas logo que Candeia começa a cantar a primeira do samba, *Remo, rema no mar/Remo, rema no mar*, a cuíca estabelece seu padrão rítmico:



Portanto, teríamos praticamente a mesma configuração, exceto pelo toque duplo nos pulsos 4 (que neste caso não é sonorizado) e 5, sendo que nos toques sublinhados, Marçal executa uma nota mais aguda:

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

Complementando, finalmente, Mestre Marçal também utiliza na cuíca uma variação idêntica às marcações feitas nas peles por Dotô, por exemplo, na própria *História de Pescador*, contida no *Vol II*, como também em *Festa de Rato Não Sobra Queijo*, no *Vol I*. Nesse caso, Marçal varia entre dois sons graves e dois agudos, sempre em semicolcheias ininterruptas. Os sons graves (na parte de baixo da linha) caem nos mesmos pontos tocados nas peles pelo repique de anel. É a mesma configuração da variação anterior, com a diferença do toque sonorizado em vez de pausa ou silêncio<sup>546</sup>. Em *História de Pescador* temos:



enquanto em *Festa de Rato Não Sobra Queijo*:



## 5.6 Cavaquinho

Em princípio, diferentemente do que se pode imaginar em relação às coordenadas rítmicas envolvidas em uma gravação de samba, o cavaquinho aparece muitas das vezes como o “centrador” – não na mesma acepção do surdo de terceira –, ou seja, o instrumento que toca de modo mais regular e completo o ciclo rítmico do samba, notadamente nos discos *Partido em 5* em questão<sup>547</sup>.

<sup>546</sup> Nesses casos, a nota mais grave extraída da cuíca foi colocada em uma região média da pauta em relação às transcrições iniciais. Isso se deve pelo fato de que a distância entre estas é distinta entre a mais grave e a mais aguda, sendo que esse padrão acima tem mais notas por pulso sonorizado e, de fato, soa menos grave.

<sup>547</sup> O “sotaque” da bateria da escola, como vimos anteriormente, parece ocorrer igualmente em relação ao cavaquinho. Neste exemplo, em matéria realizada pelo jornal *O Globo*, sobre a recuperação de um disco

No caso do início do samba *Lá Vai Viola*, o cavaquinho inicia teticamente sobre o terceiro tempo do compasso, praticamente junto ao repique de anel.

Cavaquinho

□ palhetada para baixo  
V palhetada para cima 548

Ou seja, considerando o ciclo completo – delimitando, assim, os quatro tempos/*beats* do samba marcados pelo surdo -, teremos, mais uma vez, a mesma configuração temporal da linha-rítmica, considerando todas as palhetadas (para cima e para baixo), em uma versão idêntica àquela descrita por Bolão, já posicionada uma semicolcheia (ou um pulso) à frente do primeiro toque do surdo, que começa a ser tocado no terceiro tempo do ciclo quaternário (o nono pulso dentre os dezesseis)

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

ou sua versão reduzida, considerando somente as palhetadas para baixo<sup>549</sup>

---

inédito da Portela gravado em 1959, o cavaquinista realiza uma batida particular muito semelhante à de Osmar do Cavaco. Ver mais em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Vt5mMEcFu5U>>. Acesso em 17/09/2021.

<sup>548</sup> Ouvindo atentamente, é perceptível que o toque/palhetada “para cima”, transcrito na partitura, soa quase somente a nota sol, aguda, por ser a nota situada na primeira corda, justamente a primeira a ser tangida em um movimento de baixo para cima em relação à direção da palhetada.

<sup>549</sup> . A relação da transcrição datilográfica com somente as palhetadas para baixo será abordada mais à frente.



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

Há, também, uma introdução feita pelo cavaquinho em *Festa De Rato Não Sobra Queijo*<sup>550</sup>, onde ocorre a mesma situação do repique de anel em *História de Pescador*. Nesse caso, como dito, quem está na abertura do samba é o cavaquinho, e é sobre o ciclo realizado por ele que o surdo e demais instrumentos se posicionam

Voz

Cavaquinho

Surdo

Tamborim

fechado

aberto

<sup>550</sup> Aproximadamente 90 bpm.

**Cavaquinho (16)** . X . X . . X . X . X . X . . X

**Tamborim (16)** . X . X . X X . X . X . X X . X

Sem dúvida, este ciclo rítmico que pode se deduzir da “levada” do cavaco é das mais complexas, uma vez que sua configuração se mantém em relação à duração das palhetadas (colcheias e semicolcheias) e principalmente pela direção da palhetada para baixo, que tende a afirmar seus apoios rítmicos<sup>551</sup>. Vejamos uma comparação abaixo entre o padrão do cavaco e o ciclo rítmico.

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

Como questão que consideramos importante, é possível notar que a palhetada no terceiro tempo do compasso quaternário apresenta-se sempre para baixo. Ou seja, afirma-se como referência de marcação, uma vez que em instrumentos executados com palheta há o hábito<sup>552</sup> de se tocar para baixo as células que “caem” nos tempos de apoio – e aqui, como em outros momentos neste trabalho, não se trata de misturar conceitos nativos a respeito do *timeline pattern*, sua origem centro-africana e sua qualidade de não possuir “começo ou fim”, tampouco relação com tempos fortes ou fracos da teoria musical ocidental, mas sim analisar

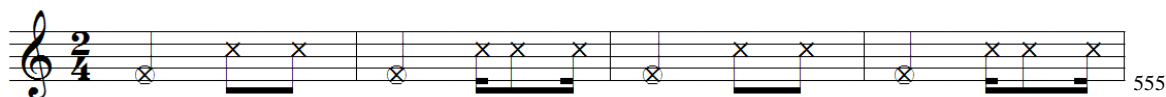
<sup>551</sup> Relembramos que a utilização da escrita ocidental, neste caso, está subsumindo a presença e ordem dos *beats* e os *quatro tempos do samba internamente ao compasso*.

<sup>552</sup> Esta é uma afirmação genérica, mas que pode ser confirmada por inúmeros métodos e apostilas de guitarra elétrica. Da mesma maneira, existem diversos guitarristas, bandolinistas e cavaquinistas que, ao tocarem melodias, nem sempre tocam desta maneira. Esse fato ocorre sobretudo quando os instrumentos se destinam a sustentação rítmico-harmônica.

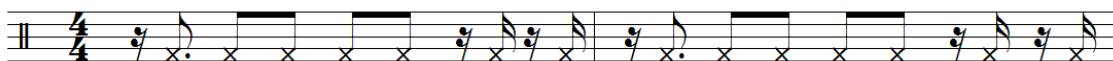
sua relação em um repertório de samba, a partir de suas transcrições (seja ocidental, seja datilográfica), sua estrutura de 16 pulsos e sua relação intrínseca com o surdo de marcação<sup>553</sup>, que por mais variações que possa executar, não “inverte” as batidas do surdo de primeira (o segundo tempo, em referência binária) e o de segunda (o primeiro tempo). A mesma questão métrica é guardada pela entrada da voz, cuja relação com o ciclo já foi notada por Mukuna (2006, p. 93), que afirma que “para cada segmento melódico, há um ciclo rítmico completo”.

Podemos ainda destacar mais dois ciclos notados. Como já mencionado em trabalho anterior, o samba *A Volta*, de Candeia, apresenta uma configuração completamente distinta em relação aos outros sambas<sup>554</sup>. Talvez, pelo menos em relação às transcrições, esse samba merecesse um subcapítulo à parte, mas farei somente uma breve digressão em relação ao cavaco para transcrever duas linhas importantes.

A cuíca passa quase todo o samba fazendo variações; ouve-se claramente o repique de anel somente fazendo pontes entre as partes cantadas. Mas, nesse caso, o surdo parece tocar algo muito próximo ao surdo de terceira descrito por Thalita Santos, como vimos anteriormente, mas fazendo as viradas do surdo de terceira e a marcação do surdo de segunda.



Há, também, um único instrumento que permanece tocando o ciclo rítmico semelhante ao pandeiro de corte, que muito possivelmente é um pandeiro tocado somente nas bordas, emitindo o som das platinelas<sup>556</sup>.



<sup>553</sup> Outro ponto importante, levando-se em conta a notação ocidental, sobre tempos “fortes” ou “fracos” e sua relação com a direção da palhetada, é visto na palhetada que se apresenta no início do compasso, feita para cima. Independentemente de qualquer relação prescritiva da teoria ocidental e o repertório analisado, nossa preocupação básica é poder transcrever os padrões ouvidos para realizar as comparações, aferições etc.

<sup>554</sup> Ver FERRAZ (2018, p. 19; principalmente p. 138-141; p. 212)

<sup>555</sup> Em (FERRAZ, 2018, p. 139), transcrevemos essa batida diferentemente (ou melhor, erradamente, com quatro semicolcheias no segundo tempo de cada padrão, em vez de semicolcheia, colcheia e semicolcheia) e em compasso quaternário (sob influência daquilo que tentamos desenvolver com mais acuidade neste trabalho: a presença do *timeline pattern* do samba).

<sup>556</sup> Em (FERRAZ, 2018), citamos este padrão rítmico, mas não conseguimos identificar o instrumento que o executava.



(1982), de Leon Hirszman, há o registro de Candeia, no ano de 1976, cantando seu partido-alto *Testamento de Partideiro*, no qual ele e outros presentes batem a mesma fórmula rítmica de 8 pulsos.

Porém, de forma geral, as palmas no partido-alto costumam ser batidas quase sempre com a configuração da linha-rítmica reduzida de Kubik. Os exemplos são inúmeros.

Essas palmas podem ser vistas e ouvidas em situações e ambientes mais informais, como festas e pagodes, quanto em gravações comerciais. Neste caso, justamente essas palmas observadas em situações mais informais, cantando um samba “no gogó”, “de improviso”, como ocorrem em alguns documentários, entrevistas etc. são muito interessantes, pois são a resposta imediata do sambista quando instado a cantar seu samba. Em entrevista concedida ao extinto programa do apresentador Jô Soares, é possível ver o grupo Fundo de Quintal<sup>559</sup> executando um *pout-pourri* de sambas, iniciando com *Nosso Grito*<sup>560</sup>, no qual Mario Sérgio inicia seu cavaquinho teticamente para estabelecer o ciclo no compasso seguinte, justamente quando Ronaldinho começa a bater palmas, que se iniciam no terceiro *beat*, em destaque abaixo:

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

Também em apresentação ao vivo, Zeca Pagodinho e a convidada Maria Bethânia cantam o samba *Sonho Meu*<sup>561</sup>, de Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. Nesta roda, as palmas começam logo no momento da re-exposição do samba, da mesma maneira<sup>562</sup>:

<sup>559</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbR3OjW5Cdc>. Acesso em 05/05/2022. Em aproximadamente 7 minutos e 45 segundos.

<sup>560</sup> De André Renato, Riquinho e Sereno, lançada no álbum *Chega pra Sambas*, RGE (1999).

<sup>561</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Of9PBsnFmmc>. Acesso em 07/07/2021. Sua primeira gravação foi no álbum de Maria Bethânia, *Álibi*, Philips (1978).

<sup>562</sup> É interessante notar que somente no início das palmas, no primeiro ciclo, elas se iniciam teticamente, invertendo a ordem dos dois primeiros pulsos, destacados:

(16) X . . X . . X . X . X . . X, para depois seguirem:

(16) . X . X . . X . X . X . X . . X. A mesma relação ocorre com os tamborins em *Malandragem Dá um Tempo*, de Adeznilton, Popular P e Moacir Bombeiro, gravada por Bezerra da Silva (Lp *Alô Malandragem Maloca O Flagrante*, RCA Vik, 1986). Esse ciclo será visto novamente com Baez, junto a Dunga da Coroa, com a diferença que Baez permanece neste, enquanto nesta roda há o toque do último pulso,

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

Em uma brincadeira, aparentemente dentro de um camarim improvisado para um show, Xande de Pilares, ex-vocalista e músico do Grupo Revelação<sup>563</sup> versa com o famoso partideiro Denny de Lima<sup>564</sup>. Xande batuca na mesa enquanto versa, e as palmas vêm da mesma maneira durante o mote “rodou, rodou, meu pião/ele não bambeia/meu pião roda na praia/e o seu, roda na areia”. São as mesmas palmas que se ouve enquanto Guara versa no documentário *Partideiros* (1978)<sup>565</sup>.

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

No documentário *Onde a Coruja Dorme*<sup>566</sup>, sobre Bezerra da Silva, é possível ver Baez e Dunga da Coroa cantando o samba *Vai Pagar Caro Informante*<sup>567</sup>, de autoria de ambos, além do compositor Pinga. Nesse caso, Dunga faz o ciclo descrito acima, enquanto Baez faz outro cujo começo é diferente: há uma palma batida “na cabeça” do primeiro *beat*. Portanto, exatamente no primeiro *beat* ou primeiro pulso elementar do ciclo de 16 (exatamente como descrito no exemplo, acima, com Zeca Pagodinho e Maria Bethânia). Um aspecto bastante interessante nesse caso – tanto quanto no caso anterior, de Denny e Xande - é que os cantores/compositores estão mostrando seu samba para o registro audiovisual sem acompanhamento instrumental, somente ao balanço de suas palmas.

(16) . X . X . . X . X . X . X . . X (Dunga da Coroa)

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

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

---

ausente no padrão de Baez, que gera o impulso para o ajuste das típicas palmas de partido-alto, configuradas por um ciclo rítmico reduzido.

<sup>563</sup> Grupo criado no início dos anos 90, classificado como pertencente à vertente do “pagode romântico”.

<sup>564</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T3N7fdltQBM>. Acesso em 06/05/2022.

<sup>565</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc&t=314s>. Acesso em 07/07/2021.

<sup>566</sup> Direção de [Márcia Derraik](#), [Simplicio Neto](#), 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1zd9yhxubUM>. Acesso em 07/07/2021.

<sup>567</sup> Lp *Se Não Fosse O Samba*, de Bezerra da Silva, BMG Ariola (1989).

Ouvindo atentamente, percebe-se que essa palma no primeiro pulso é batida por Baez de modo um pouco mais fraca. Também é interessante notar que esse ciclo “diferenciado” tem a mesma formação do ciclo de 8 pulsos, em sua primeira metade. No mesmo documentário, uma outra versão do ciclo reduzido feito por palmas também é batida e ouvida ao som de *Bicho Feroz*, de Claudinho Inspiração e Tonho, um dos tantos sucessos na voz de Bezerra da Silva<sup>568</sup>, com destaque para Claudinho cantando junto com o coro. Abaixo, a transcrição.

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

Essa mesma sequência de palmas é ouvida ao samba *Defunto Caguete*<sup>569</sup>. de Adezonilton, Ubirajara Lúcio e Franco Teixeira, com Adezonilton cantando.

Nem sempre, porém, as palmas aparecem desta maneira, ou melhor, nem sempre as palmas são batidas dessa forma pelos presentes, sejam estes parte do público ou músicos da roda<sup>570</sup>. Por exemplo, é possível ver uma parêntese entre Renatinho Partideiro e Gabrielzinho do Irajá, enquanto versam sobre o famoso samba *Isso Não São Horas*<sup>571</sup>, de Xangô da Mangueira, Chiquinho e Catoni. O público presente bate as palmas no ciclo de 8 pulsos elementares, da mesma forma que ocorre em *Testamento de Partideiro*, de Candeia, citado anteriormente. O mesmo ocorre em uma roda de partido-alto logo na abertura do documentário DVD *Partideiros* (2012), de Luiz Guimarães de Castro, enquanto cantam *Atraca o Barco*, de Renatinho Partideiro, Tiago Mocotó, Sérgio Procópio, Marquinho China. Logo no começo, alguém grita “olha a palma da mão, aí!”. E escutamos:

(8) X . . X . . X .

Outra versão de palmas – ou melhor, um batuque na cadeira - é feito por Tião Miranda, ao cantar um samba de sua autoria<sup>572</sup>, *A Semente*, em parceria com Walmir da Purificação, Roxinho e Felipão.

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

<sup>568</sup> Lp *Malandro Rifle*, de Bezerra da Silva. RCA Vik (1985).

<sup>569</sup> Lp *É Esse Aí Que É O Homem*, de Bezerra da Silva. RCA Vik (1984).

<sup>570</sup> Há um exemplo raro de palmas que não verificamos noutras gravações ou vídeos. É batida por Giovana (nome artístico da cantora e compositora Marta Tereza Gomes, 1948), verificável no documentário *Partideiros* (1978). Ver em bibliografia.

<sup>571</sup> Lp *Chão*, de Xangô da Mangueira, Tapeçar (1976).

<sup>572</sup> Lp *Justiça Social*, de Bezerra da Silva. RCA Victor, (1987).

Note-se que esse padrão de acentuação é o mesmo que se pode ouvir em um padrão rítmico dos cultos afro-religiosos do Candomblé identificado como Agueré de Odé (ou Oxóssi)<sup>573</sup>, em uma das variações do tambor mais grave, o *Rum*.

Voltando aos discos em questão, também ouvimos um ciclo de palmas batido ao final de *Linha de Candomblé*, no *Vol I*, logo que os compositores vão repetindo o verso “segura iá-iá, segura iô-iô, salve a Bahia de São Salvador”, repetidamente. Abaixo, sua transcrição.

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

Finalmente, há o exemplo que motivou em grande parte as discussões realizadas nessa seção, notadamente relacionado com a possibilidade do *timeline pattern* ser tocado em mais de uma configuração, e que, no caso das palmas, fica bastante evidente. É o caso da gravação de Roberto Ribeiro para o partido-alto *Feiras e Mafuás*<sup>574</sup>, de Roque Ferreira. Logo ao início da gravação, ouvimos o seguinte padrão de palmas, iniciado exatamente da maneira transcrita abaixo:

palmas

<sup>573</sup> Esse é um padrão que ocorre comumente em diversos repertórios da música brasileira, inclusive no samba. Para ver esse padrão tocado em um trio de atabaques no Candomblé: <https://www.youtube.com/watch?v=5Bqf6Kj4Wfg&t=21s>. Acesso em 09/05/2022. Para mais informações sobre este padrão rítmico no samba, ver também CASTRO (2021, p. 216-22, principalmente p. 222), sobre padrões de caixa em escolas de samba. Há, também, um vídeo no qual o maestro Isaac Karabitchevski “explica” ao público do auditório da TV Tupi, durante o programa A Grande Noite (1971) que esse seria o ritmo da Bossa Nova. Já o descrevemos mais detalhadamente em FERRAZ, 2018, p. 101-5. Vídeo com o programa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6IH3O2KkUJM>. Acesso em 07/07/2021. Esse mesmo padrão rítmico é chamado por TROTTA (2009, p. 194) de “padrão Benjor”, em referência ao compositor Jorge Benjor. Há um aspecto importante que não será possível tratar com a devida atenção neste trabalho, mas esse padrão rítmico aparece frequentemente no samba duro baiano, também chamado de pagode na Bahia. Ver, por exemplo, o Lp *Egito Madagascar*, (Continental, 1987) do grupo Olodum. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_Dw4oc3aW8](https://www.youtube.com/watch?v=L_Dw4oc3aW8). Também notamos esse padrão rítmico em algumas rodas de samba na Grande SP, geralmente tocado em caixa clara ou tarol. Nesses casos, quase sempre ele acaba se sobrepondo à “linha-rítmica do tamborim”, quando ambas estão presentes, claro, ao ponto de condicionar o cavaquinho (quase sempre o mantenedor dessa linha) a aderir a esse padrão. A relação entre ambas só tende à linha do tamborim quando o repertório é mais propício, como por exemplo partido-alto ou sambas conhecidos por grupos ligados a essa tradição, como Fundo de Quintal. Finalmente, esse padrão pode ser ouvido no samba *O Surdo*, de Totonho e Paulinho Resende, na gravação de Alcione (Lp *A voz do samba*, Phillips, 1975).

<sup>574</sup> Lp Roberto Ribeiro, EMI-Odeon, (1983).



Novamente, como ocorreu no exemplo do repique de anel em *História de Pescador*, para se escrever a configuração do ciclo das palmas é preciso ouvir o samba até determinado momento para então entender a relação destas com o posicionamento do surdo de marcação, retrospectivamente. Em escrita datilográfica, levando em conta o início da transcrição acima, sendo que o pulso “mudo” entre parênteses representa o início do compasso já completo<sup>575</sup>:

X . X . . X . X (.) X . X . . X . X . X . . X . X . X . X . . X . X . X . (etc.)

Portanto, o ciclo:

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

Essas palmas cessam durante o samba, mas retornam ao final da mesma gravação, porém, de outro modo (e claro, já posicionadas dentro daquilo que estamos ouvindo).

palmas



. X . X . . X . X . X . X . . X . X . X . . X . X . X . X . . X (etc.)

Então, o segundo ciclo:

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

Portanto, resta a pergunta: um destes dois ciclos transcritos acima seria “o correto”, ou qual deles estaria “na cabeça dos músicos e dançadores”? Ainda que possa haver uma ocorrência maior de algumas das rotações do ciclo rítmico no repertório analisado, não parece ser possível apontar qualquer uma delas como “a definitiva”. O primeiro indício sobre eventuais discordâncias em relação ao posicionamento ou rotação da linha guia está logo em sua constatação, como vimos em Kubik (1979) e Mukuna (2006), no início desta segunda parte. A questão fica ainda mais complicada quando Tiago de Oliveira Pinto (2001), ao argumentar sobre a particularidade da linha-rítmica não possuir começo ou fim apresenta seu

<sup>575</sup> A descrição feita aqui é a que ocorre na gravação, mas há outra questão importante, já apontada neste trabalho, que não poderei desenvolver aqui, que se refere ao fato que muitas gravações de samba têm início – pensando-se no ciclo, ou seja, acomodando-o a um compasso quaternário – seja na voz, seja a percussão ou mesmo o cavaquinho, - justamente no terceiro tempo. Como exemplos, além de *Feiras e Mafuás*, citaria ainda as aberturas dos Lps *Partido em 5, Vols I e II* (o cavaco de *Lá Vai Viola* e o ataque do repique de anel em *História de Pescador*, transcritas parcialmente acima), além da letra/melodia de *Bebadosamba*, de Paulinho da Viola.

esquema circular, no qual aponta no próprio diagrama quais seriam os pontos-pivôs dos ciclos que caracterizariam tanto o samba urbano quanto o *kachacha* em regiões de Angola. De qualquer forma, não encontramos no pequeno repertório elencado neste trabalho – seja nos discos *Partido em 5*, seja nos exemplos outros – nenhum padrão explicitado como nos trabalhos dos autores elencados. Mais exatamente, nenhum dos padrões verificados em cuíca, repique de anel, tamborim, palmas ou cavaquinho se mostrou igual àqueles; ou melhor, sua estrutura interna, seja em sua forma inteira ou na reduzida, é a mesma, porém seu posicionamento ou rotação dentro do repertório se mostrou múltiplo, não obedecendo a nenhuma rotação pré-estabelecida. Em relação ao último exemplo, nesta gravação de *Feiras e Mafuás*, a ocorrência de duas linhas distintas (e não sobrepostas, neste caso) parece apontar para possibilidades do “balanço” do samba.

Tentaremos, em seguida, discutir uma versão da linha guia tal qual proposta por Kubik, a de sete toques, e seu posicionamento em relação ao compasso.

## **Capítulo 6: A linha-rítmica inerente do samba de partido-alto: o que se ouve e o que se dança**

Do mesmo modo em que tentamos investigar de quais e quantas maneiras o ciclo rítmico do samba se comporta em determinados repertórios, parece-nos um tanto difícil tirar conclusões de “concepções nativas”, por exemplo, entre sambistas, sobre “qual forma seria a mais correta”, ou algo semelhante. Sabe-se que esse é um tema de interesse geral, tratado muito minuciosamente em poucos trabalhos de musicologia sobre samba urbano, e, como afirmam alguns autores expostos anteriormente, tal linha existe, mesmo que não explicitamente tocada, mas está na cabeça/corpo de quem toca ou dança. Ainda assim, não se resolve a questão (se é que isso é algo que “deva ser resolvido”!), ou seja, como, afinal, esse ciclo está disposto ou organizado “na cabeça e no corpo do músico ou dançador”? Tentar inferir “onde se posiciona” a linha guia do samba, como visto até agora neste repertório, já nos parece algo infrutífero, visto que temos diversas versões da mesma principalmente em sua versão *reduzida* e executadas em diferentes rotações (posições), com acentos e timbres distintos. Não só isso, mas tal divisão temporal característica da linha-rítmica apresentou-se em diversos instrumentos, e em alguns sambas, ela aparece em mais de uma forma, como

visto acima em *Feiras e Mafuás*. Esse caso acaba por levantar alguma desconfiança não só sobre o posicionamento “correto” do ciclo rítmico – ou, mais especificamente, como se daria a orientação acústico-cinética por músicos e dançantes a partir dele -, como também lança alguns problemas em relação às possíveis discrepâncias acerca da percepção de sua configuração.

Porém, ainda mais do que isso, foi possível notar diferentes configurações em relação às rotações do ciclo rítmico ocorrendo simultaneamente em um mesmo samba – ou melhor, na verdade, em um outro “begezinho”. Esse fundo musical ocorre enquanto Guara, no documentário *Partideiros* (1978)<sup>576</sup>, mostra um passo de dança ao partido-alto “sem tirar o pé do chão”. Nesse caso, ouvimos um tamborim tocando a seguinte configuração, soando juntamente às palmas, em uma configuração da linha-rítmica reduzida:

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

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

Ainda que possa se argumentar que há apenas silêncios em duas células percutidas em vez do toque, as células “silenciadas” diferem daquele esquema exemplificado por Graeff, que compara o violão de João Gilberto à linha-rítmica reduzida incorporada e posicionada entre o *beat* e *offbeat*. Juntamente ao tamborim e às palmas, há também um cavaquinho que faz mais variações, embora seja possível perceber ritmicamente muitos pontos em comum em relação aos três instrumentos.

Mas, muito mais interessante do que a constatação desses casos acima foi notada no samba de abertura do Lp *Partido em 5, Vol I*, o *Lá Vai Viola*, no qual *distintas rotações do ciclo rítmico completo ocorrem simultaneamente em diferentes instrumentos*. Vejamos:

(16) . X . X X . X . X . X . X X . X (cuíca)<sup>577</sup>

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

Podemos ainda incluir o tamborim de Casquinha, que faz uma variação

<sup>576</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc&t=712s>>. Acesso em 07/07/2021. Aproximadamente em 9 minutos e 33 segundos de filme.

<sup>577</sup> Estou usando o primeiro exemplo relatado da cuíca em *Lá Vai Viola*, anteriormente, mas a situação ocorre da mesma maneira caso comparemos o cavaquinho com a segunda versão/variação do ciclo.

## (16) . X . X . X X . X X X X X X . X (tamborim)

Como já mencionamos, os sambas registrados nesses Lps simulam um pagode, onde em muitos momentos os sambas são tocados de forma ininterrupta. Essa continuidade acaba por deixar um rastro, uma percepção de que a qualquer momento você poderia escutar qualquer um dos instrumentos tocando de modo idêntico ou muito semelhante àquilo que ele já apresentou. Essa continuidade entre os sambas parece não permitir mudanças muito drásticas em relação ao repertório que vem se desenvolvendo – aliás, também para isso são utilizadas separações entre as faixas de um Lp. Afinal, caso seja desejável, como sair de 90 para 120 bpm, por exemplo, sem separar as faixas e sem causar estranheza – pelo menos no tocante ao samba – aos ouvintes? Quando isso ocorre, mesmo em discos de Candeia, a intenção estética é nítida, os ritmos podem ser outros, a instrumentação pode ser outra etc. Porém, diferentemente, em um pagode “armado na porta da tendinha” as coisas não funcionam assim. Aparentemente, nem poderiam.

Vejamos dois exemplos nos quais a improvisação de versos – certamente a marca das mais importantes que perdura na prática do partido-alto – ocorre. Um deles é *Linha de Candomblé*, último samba do Lado A do *Vol I*. Neste, o único a “improvisar” é seu autor, Joãozinho da Pecadora, que canta o samba do início ao fim. Neste caso, após dizer seu o samba e ser ajudado/acompanhado nos coros, Candeia e companhia passam a conversar, simulando a informalidade de um pagode; mencionam os sambistas (supostamente) à roda, elogiam a iniciativa das gravações, “dançam” o partido-alto, tiram o sarro dos que “não sabem dançar” etc.<sup>578</sup>. Do final de *Minha Preta*, samba anterior ao em questão, no qual Anézio e Candeia conversam e apresentam Joãozinho dando-lhe a palavra, decorrem-se cerca de seis minutos. Mas o exemplo mais significativo talvez seja o de *História de Pescador*, abertura do *Vol II*, no qual Candeia anuncia o começo do pagode e versa, inicialmente, sozinho sobre o mote (ou “primeira”) “*Remo, rema no mar*”, repetido sempre quatro vezes pelo coro antes de cada verso improvisado (“segundas”). Este samba tem pouco mais de cinco minutos onde não se ouve nada além do mote e um improviso composto quase sempre de duas linhas em

---

<sup>578</sup> Ver FERRAZ, 2018, p. 208-12.

redondilha maior. Depois de fazer seus improvisos, Candeia convida os demais a mostrarem suas habilidades<sup>579</sup>.

O tempo do pagode não é da mesma natureza e qualidade que o tempo cronometrado da duração de uma faixa de um Lp, mas um tempo que se alonga em seu compartilhamento pelos sambistas, pelas pessoas envolvidas na performance, com a dança, em suma, com o tempo da performance socialmente trabalhado (cf. TURINO, 2008) e intermediado em sua qualidade acústica (cf. ARAÚJO, [1992], 2021).

Retomando a discussão, todos os autores abordados neste trabalho que analisam especificamente o assunto da linha-rítmica (KUBIK, MUKUNA, PINTO, GRAEFF) estão diretamente preocupados com a transmissão, transformação e permanência desta estrutura rítmica observada em países centro-africanos em suas práticas musicais. Neste ponto, observam que a linha “pode” estar neste ou naquele instrumento – haja vista que um de seus nomes carrega sempre um instrumento: “linha-rítmica do tamborim”, muito embora nos discos elencados o tamborim tenha papel secundário, como no *Vol I*, e apresente uma exuberante configuração de trio onde pouco ou nada se ouve da linha-rítmica/ciclo rítmico com clareza, no *Vol II* – e confirmam sua propriedade de organizar interna e intrinsecamente as articulações, ritmos e toda a construção sonora de um repertório de sambas.

Por fim, há mais duas questões a serem abordadas nesta segunda parte que serão importantes para a discussão. A primeira se refere àquilo que Graeff (2015) denominou *ponto fixo* do samba, sobre o qual afirma a autora

Na observação dos níveis rítmicos do samba de roda em sua estreita inter-relação, o conceito da linha-rítmica se apresenta como um elemento integrador e aponta para um novo dado que parece orientar todo o conjunto musical: o ponto fixo. A partir do entendimento integrado da *performance* do samba de roda, faz-se possível a reflexão sobre questões contextuais ligadas às suas estruturas, que denotam duas tendências atuais da tradição: a da simetria de seus ritmos e a da estilização de suas práticas tanto no contexto local como no nacional. (p. 15)

Essa questão é de grande importância para que possamos retomar a discussão acerca dos *beats* e sua relação com a ocorrência do ciclo rítmico. Até o momento sustentamos que parece haver algumas dificuldades acerca da caracterização do ciclo rítmico no samba – ou

---

<sup>579</sup> Na ordem, versam Casquinha, Velha, Dotô e Marçal. Dos músicos e compositores presentes, somente não versam Luna, Elizeu e Osmar do Cavaco. Hélio Nascimento é anunciado somente em seu samba *Continuo Ser Flamengo*. Ver FERRAZ, 2018, p. 224-6.

melhor, como é sua estrutura de divisão temporal delimitada pelos surdos de marcação, uma vez que o *timeline-pattern* é grafado a partir de sua estrutura inerente -, ou se haveria alguma rotação deste que caracterizaria finalmente, por meio de sua escuta, o que entendemos como ciclo rítmico do samba de partido-alto, tendo como exemplo os sambas dos discos *Partido em 5, Vols I e II*.

Já a segunda diz respeito ao que Sandroni (2012) chamou de *paradigma do Estácio*, cujo assunto está intimamente relacionado à sua interpretação e conceituação dos eventos observados em relação ao ciclo rítmico completo, de nove toques, em um repertório comercial de sambas gravados por Francisco Alves em fins dos anos 20 e o início dos anos 30. Muito embora o assunto divirja em diversos quesitos (como tempo histórico, prática, circulação e compositores/músicos envolvidos, dentre muitos outros), foi um dos trabalhos pioneiros em relação ao assunto relacionado ao ciclo rítmico no samba e sua aparição na incipiente indústria fonográfica no Brasil. Ainda assim, acreditamos ser necessário trabalhar e eventualmente revisar alguns pontos trazidos pelo autor, que desenvolve seu argumento a partir de pontos de vista propostos por outros autores não abarcados neste trabalho.

### **6.1 O ponto fixo do samba a partir do partido-alto**

Constatamos, anteriormente, algumas das variações do ciclo rítmico comumente presentes em partidos-altos e sambas de partido-alto, mas restam ainda algumas dúvidas acerca de sua “ubiquidade”, ou mais especificamente, como ela se apresenta dentro do repertório de modo a orientar as pessoas envolvidas em sua performance. Essa questão, acreditamos, é ainda mais ressaltada na medida em que localizamos duas rotações distintas do ciclo rítmico completo e tocados simultaneamente na abertura do Lp *Partido em 5, Vol I*. Se esse samba “negro e sem poluição” foi aquilo que os participantes desejaram registrar, muito possivelmente palavras não seriam capazes de descrevê-lo, e por isso nem mesmo necessárias. Essa prática de “samba à porta da tendinha” é algo pouquíssimo discutido, sendo que a maioria das análises focam práticas ou de escolas de samba ou de discos produzidos para a indústria fonográfica, cujas características diferem em muito destes casos. Afinal, esse samba é uma prática antes de ser transformado e produzido para se tornar um produto da indústria fonográfica.

Neste caso, estamos considerando de quais e quantas formas o ciclo rítmico está disposto nesses sambas, de modo que possa corroborar, ao menos em parte, a proposta da própria gravação destes Lps, cuja intencionalidade nítida de diferenciação está na base de sua empreitada – diferenciação, esta, que só pode ser efetivamente sentida e escutada através do trabalho acústico desses sambistas -, e sem a qual o projeto de retomada de um samba “simples” por Candeia, seguindo nossa hipótese, não estaria completo.

Portanto, buscamos nesse subcapítulo examinar um ponto importante – o penúltimo - sobre sua configuração, especificamente em relação ao samba de partido-alto captado nesses discos. Muito embora tenhamos notado algumas diferenças em relação às afirmações que se seguirão, ressaltamos que não se trata de um trabalho de comparação entre amostragens de diferentes sambas e períodos, mas cremos que são suficientemente importantes para a consideração acerca do saber-fazer desses sambistas e, por conseguinte, de um elemento constitutivo do processo de construção política da identidade desses músicos e compositores.

Graeff (2015) nos informa, após analisar alguns padrões de 16 pulsos elementares típicos do samba de roda e do samba carioca, sobre o que chama de ponto fixo, que são pontos presentes e invariáveis dentro dos ciclos. A questão mais importante acerca do ponto fixo, “que atravessa a música do início ao fim”, é o fato de que “pode ser que ele funcione como o terceiro nível de orientação temporal da música africana: o ciclo.” (GRAEFF, 2015, p. 113). Sobre o comportamento do músico em relação ao ponto fixo, GERISCHER<sup>580</sup> (2003, p. 173, apud GRAEFF, 2015, p. 113) diz que “ele pode ignorar o ciclo temporariamente, mas ele nunca perde sua consciência sobre o ciclo, retornando sempre em um ou outro momento a ele”. Sobre esse elemento no samba de roda baiano, afirma a autora (ibid, p. 113)

Independente de como e quanto se improvisa e se alguma variação da linha-rítmica do samba é executada explicitamente ou não, o ponto fixo soará ciclicamente em alguma das partes integrantes do conjunto instrumental e vocal do samba de roda. Uma linha-rítmica específica continua a existir, mesmo que sua fórmula seja expressa inerentemente, encontrando nos três acentos um ponto fixo para a sua manifestação sonora.

Ao mesmo tempo, enquanto as estruturas rítmicas “fundamentam-se sobre uma mesma matriz temporal assimétrica”, esta “funciona de acordo com seus princípios formais de assimetria e acentuação em pontos determinados do ciclo, *mesmo na ausência de uma linha-rítmica sonorizada*” (ibid, p. 113, destaque nosso), sendo que “uma mesma linha-rítmica,

---

<sup>580</sup> GERISCHER, Christiane. **O Suingue Baiano**: Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

através de seu ponto fixo, representa o ‘núcleo estrutural’ (*struktureller Kern*) (KUBIK, 2004, p. 91)<sup>581</sup>.

Em relação ao samba carioca, a autora afirma que “o ponto fixo da matriz rítmica do samba de roda se reflete principalmente nas formas mais antigas do samba do Rio de Janeiro”, e que este “se manifesta no ritmo básico do partido-alto, estilo de samba considerado como o mais tradicional” (ibid, p. 132). A autora elabora um quadro para a demonstração do ponto fixo a partir de uma interseção entre diferentes rotações do ciclo rítmico verificadas em “padrões rítmicos (que) baseiam-se ou na linha-rítmica de 16 pulsos elementares típica do samba, ou na fórmula de oito pulsos característica das palmas do samba de roda” (ibid, p. 111).

Apesar de divergirem uns dos outros e apresentarem variados pontos-pivô, os padrões compartilham daquilo que a partir de agora chamaremos de ponto fixo, que consiste nos dois acentos agudos em ou sincopados, dentro do terceiro *beat*. A linha-rítmica do samba gira em torno de tal ponto fixo<sup>582</sup>:

linha-rítmica do samba	<u>x</u>	.	x	.	x	x	.	x	.	x	.	x	.	x	x	.
linhas-rítmicas do Samba de Roda	1	x	.	x	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
	2	x	.	x	x	.	x	.	x	.	x	.	(x)	.	x	x
	3	x	.	(x)	x	.	x	.	x	x	.	x	.	x	.	x
	4	x	.	(x)	x	.	x	.	x	.	x	.	(x)	.	x	.
	5	x	.	x	.	x	.	x	(x)	.	x	.	x	.	(x)	x
	6	x	.	.	x	.	.	x	.	.	x	.	.	.	x	.
Partido Alto	7	x	.	x	.	(x)	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.

x: Ponto inicial da fórmula típica

(x): Batida implícita

x: Batida ornamental

■: Ponto fixo

583

Do mesmo modo que sublinhamos um pulso para comparar as diferentes rotações do ciclo rítmico, Graeff também o faz no quadro reproduzido anteriormente. Há três questões que vamos destacar: 1) o alinhamento feito para a comparação dos ciclos traz a referência do

<sup>581</sup> KUBIK, Gerhard. *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. 2. ed. Wien: Lit, 2004. (Apud GRAEFF, 2015, p. 113)

<sup>582</sup> Nas linhas 2 e 3 existem pontos marcados como percutidos que estão em baixo relevo, e para os quais não há maiores explicações. Ao mesmo tempo, há outros entre parênteses que estariam subsumidos da linha completa. Outro ponto interessante é que nas linhas reduzidas 4 e 5, a divisão é alternada (ou seja, onde há dois pulsos vazios entre os percutidos) de 2 para 5 (ou 5 para 2) enquanto no partido alto, em todos os exemplos escutados são de 4 para 3 (ou 3 para 4)

<sup>583</sup> Reprodução da figura 47 que consta em Graeff (2015, p. 112).



“ponto inicial da fórmula típica”; 2) no quadro, todas as rotações possuem um ponto pivô inicial coincidente com (ou referenciado no primeiro *beat*; e 3) as rotações das quatro primeiras linha-rítmicas são idênticas em sua configuração, das quais são subsumidas pela autora as “batidas implícitas”, e o mesmo ocorre nas linhas cinco e sete (esta, a do partido-alto), sendo somente a sexta uma linha diferente. Por fim, nota-se que as linhas estão sendo comparadas com o “padrão típico”, acima de todas, e que também é grafado (com um “x” sublinhado) a partir de seu primeiro toque coincidente com o *beat*. Todas as demais são transcritas com o mesmo destaque (sublinhado), apontando para sua similaridade estrutural, independente de seu “início” ou ‘fim”. Ocorre, portanto, que a estrutura temporal do “padrão típico” descrito no quadro leva em conta sua simultaneidade (com o beat, sem especificá-lo), e os outros estariam grafados assim como foram percebidos em performance. Ou seja, os ‘quatro tempos do samba”, como vimos, seriam verificados pelos *beats* somente nas transcrições das linhas adicionais, mas não no ‘padrão típico”.

Assim, para ilustrá-lo de outra maneira, a autora utiliza o “padrão rítmico típico do pandeiro no samba de partido-alto e seu ponto fixo latente”, utilizando como referência o padrão descrito no Dossiê das Matrizes do Samba feito pelo IPHAN (2007, p. 26), com a ressalva de que (ibid, p. 132) “mesmo as representações de tal padrão básico feitas em notação ocidental, como a aplicada pelo *Dossiê das Matrizes do Samba* (IPHAN, 2007) possibilitam a identificação do ponto fixo:



584

Continuando, a autora afirma que “o ponto fixo se posiciona igualmente no *terceiro e quarto beats* do ciclo, tendo suas duas primeiras batidas mais agudas e a terceira mais grave” (ibid, p. 133, destaque nosso) e que “em diversos instrumentos percebe-se a presença do ponto fixo: o *padrão típico da cuíca* reflete a mesma fórmula do pandeiro do partido-alto, distinguindo duas notas e, dessa maneira, fazendo as duas primeiras batidas soarem mais agudas que a terceira” (ibid, p. 133, destaque nosso). De certo modo, mesmo autores africanos que consultamos, como os ganenses Kofi Agawu (2006) e Anku (1997), e o congolês Mukuna (2006), tratam de padrões rítmicos africanos e se utilizam também de células rítmicas da

<sup>584</sup> Reprodução da figura 52, contida em GRAEFF, 2015, p. 133.

notação europeia<sup>585</sup>, pois nesses casos, tanto quanto aqui, a preocupação é limitada somente às questões de organização temporal ou divisão de tempos. Além disso, o ciclo rítmico é uma característica de práticas afrodiáspóricas, mantido e praticado por séculos em comunidades de pessoas negras em um novo território e que, após longos processos de acomodação e transformação que não cessam, continua a apresentar sua marca característica na prática acústica do samba. Ou seja, a notação ocidental pode ser utilizada para facilitar a compreensão até em locais com pouco contato com essas tradições – muito embora possa levar a equívocos evitáveis principalmente em relação ao reconhecimento do ciclo, suas possíveis rotações e sua relação com o *beat*<sup>586</sup>. O problema maior, e estamos de acordo, relaciona-se ao fato da escrita europeia ser muito mais prescritiva do que descritiva (SEEGER, 1958, apud GRAEFF, 2015, p. 63)<sup>587</sup>.

Uma das críticas sobre a utilização desse tipo de escrita se refere ao que Kubik<sup>588</sup> (1983, p. 330, apud GRAEFF, *ibid*, p. 117) chamou de “inversão métrica”, na qual “síncopes – ou *off-beats* – são percebidos como tempos fortes” (*ibid*, p. 117).

Inversão métrica ocorre com uma certeza previsível em indivíduos com educação baseada em música europeia ‘clássica’, independente de onde eles nasceram. Testes confirmaram que uma educação musical europeia tende a levar as pessoas a inverterem as estruturas, já que foram condicionadas a pensar em música como sendo organizada em partes ‘fracas’ e ‘fortes’ de um compasso, e a reconhecer acentos acústicos como acentos mocionais ou como pontos de apoio métrico. Eles se desorientam inevitavelmente por acentos sincopados, por mudanças harmônicas em pontos inesperados e pela acentuação de notas em posições fora do tempo forte. (tradução da autora)

Segundo Graeff, essa questão é facilmente notada em relação aos musicistas mais jovens, com pouco contato com o repertório tradicional do samba de roda, que possuem dificuldade em compreender a “prática tradicional da antecipação” (*ibid*, p. 118)<sup>589</sup>, “na qual

---

<sup>585</sup> Agawu (1995) inclusive sustenta que a diferença entre os repertórios europeu e tradicionais africanos deveriam ser pensados mais em termos de suas semelhanças do que suas diferenças para que se possa avançar nesses estudos musicológicos. Mukuna (2006) utiliza-se também de fórmulas de compasso.

<sup>586</sup> Fato corroborado em Graeff (*ibid*, p. 66). A questão se refere, tanto aqui como lá, à noções rítmicas.

<sup>587</sup> SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. **The Musical Quarterly**, v. 44, n. 2, p. 184-195, abr. 1958.

<sup>588</sup> KUBIK, Gerhard. **Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik**. In: SIMON, A. (Org.). Musik in Afrika: Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen. Berlin: Museum für Völkerkunde. 1983b. p. 327-400.

<sup>589</sup> PINTO, Tiago de Oliveira. **Capoeira, Samba, Candomblé: Afro-brasilianische Musik im Recôncavo. Bahia**. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991, apud GRAEFF, 2015, p. 89. Aqui a autora sublinha que esse evento

os músicos tanto começam a tocar e cantar antes do primeiro *beat*, como trocam os acordes e posições de mão fora do *beat* – (que) seria percebida, de acordo com uma compreensão musical europeia, como executada no tempo forte” (ibid, p. 118).

Portanto, a descrição acima trata da falsa relação de coincidência do toque e de seu posicionamento com o “tempo forte” no primeiro *beat*, uma consequência da percepção deturpada relacionada a um conceito de escrita europeia, algo que também notamos em todas as nossas escutas, transcrições e vivências musicais. Essa questão é muito bem observada por Graeff em relação às transcrições comentadas por Mario de Andrade, que, equivocadas em sua percepção e grafia, acabam por perpetuar distorções (ibid, p. 135).

A afirmação de Kubik é bastante importante, mas “o defeito” de compreensão não pode ser generalizado a partir somente de quem teve “educação musical europeia”. Essa educação, como estamos sustentando, não pode ignorar a escuta passiva/ativa dos sons cotidianos, e aqui falamos dos repertórios de determinada localidade/país/região, com os quais somos educados como ouvintes, que são executados nos meios de comunicação, em lugares de convivência etc. Se isso ocorre, como afirma o autor, não quer dizer que não possa ocorrer também com quem nunca ouviu falar em “teoria musical”, ou nunca frequentou um conservatório de música. Há um aspecto fundamental, e que consideramos neste trabalho, que é a familiaridade de escuta como processo de reconhecimento da própria realidade que nos cerca, como parte do conhecimento do mundo (FREIRE, 1989) e também no sentido (musical/sonoro/acústico) dos “gêneros do discurso” (cf BAKHTIN). Por exemplo, os músicos sambistas presentes nos discos ou qualquer grupo de pessoas que se juntam em algum quintal ou boteco para “brincarem” um samba não necessariamente foram educados em conservatórios de música; ou, no máximo, foram educados por meio de gravações comerciais, sejam de samba ou qualquer outro gênero – mas, que de alguma forma, também os aproxima e educa aos ouvidos com um repertório “ocidentalizado”. Se, por qualquer razão, o “balanço” desse samba é diferente desses analisados, mais, ou menos “quadrado”, certamente há questões de outra ordem que não necessariamente poderiam ser completamente inferidos a partir de uma suposta educação musical europeia de seus participantes. Da mesma forma, existem inúmeros músicos, profissionais ou não, que passaram por conservatórios de música

---

ocorre “tanto na percussão quanto no canto e na dança”. Como notamos, ocorre também no cavaquinho. Mais sobre o assunto em GRAEFF, DE OLIVEIRA PINTO, 2012, p. 84-8.

mas que sabem perfeitamente se integrar a uma roda de samba, uma vez que foram educados pela escuta ativa, que por sua vez precede a prescrição da teoria musical europeia.

Nesse sentido, talvez menos do que considerar essa falha como consequência da “educação musical europeia”, parece-nos muito mais falta de intimidade e vivência no repertório tradicional popular por parte do musicista; um problema cuja causa é o desconhecimento ou o parco conhecimento daquilo que consideramos como “gênero do discurso” (cf. Bakhtin) relacionado a todos os elementos constitutivos do samba, de roda ou carioca. Somemos a isso as transformações midiáticas da passagem dos últimos séculos, sobretudo, como elementos constitutivos de novas realidades sociais, também como divulgadoras de novos repertórios que estarão em contato com outros; enfim, por mais que inúmeras manifestações tenham apresentado características ancestrais mais duradouras durante décadas, não quer dizer que ainda possam ser preservadas à revelia da circulação potencializada de novas informações, públicos e pessoas. Preocupações sobre preservação semelhantes, guardadas suas proporções, podem ser vistas na Missão Folclórica de 1938, nas resoluções reportadas pela Carta do Samba (1962) e, obviamente, no protesto encabeçado por Candeia.

Relembrando um ponto crucial para a caracterização do ciclo que ocorre no diagrama circular exemplificado por Pinto (2001a), visto anteriormente, a relação de determinado pulso com o *beat*, ao ponto de se distinguir o samba urbano do *kachacha* angolano, baseia-se no “primeiro ponto de coincidência da fórmula rítmica com o *beat*, não sendo necessariamente seu ponto inicial”, como já nos explicou Graeff (2015, p. 110). Mas se a opção do “primeiro ponto de coincidência” já está devidamente explicada, o mesmo ainda não ocorre em relação ao “primeiro *beat*”, referência para se notar o desvio relacionado com a antecipação.

A única razão para descrevermos os ciclos e *beats* nos utilizando do compasso europeu é justamente pelo fato dos últimos poderem ser subsumidos internamente nos tempos do compasso, *tocados pelo surdo*, e sem a prescrição da teoria ocidental que considera os tempos fortes e fracos diferentemente<sup>590</sup>. O quadro acima está lidando, então, com a estrutura imanente do ciclo rítmico, sua qualidade circular e seu posicionamento em relação ao “primeiro ponto de coincidência”. Portanto, para que este primeiro ponto possa ser localizado, estamos considerando os quatro tempos do samba pela percepção do ciclo rítmico escutado *no*

---

<sup>590</sup> Ressalto, novamente (!), o fato de ser músico violonista autodidata que participa ativamente de trabalhos com esse tipo de repertório.

*samba*, do qual é parte intrínseca a antecipação. Essa relação pode ser sentida por uma batida pré-concebida do surdo que localize o *beat* e sobre o qual o ciclo se encaixa, mas há situações diferentes, como aquela em que o cavaquinho sozinho fornece o ciclo rítmico no samba *Festa De Rato Não Sobra Queijo*, sobre o qual o surdo se encaixa, e que justamente por isso pode induzir a uma falsa percepção de coincidência<sup>591</sup> de seu primeiro toque do ciclo coincidindo com os *beats* do surdo<sup>592</sup>. Afinal, a relação dos *beats* com os surdos, é evidente, tanto pelo que já vimos em Pinto (2001a) no subcapítulo **4.1: Linha-rítmica de 16 pulsos do samba e kachacha**, e como a própria autora também confirma essa questão como vimos anteriormente no capítulo **5: O ciclo rítmico entre os surdos de marcação**<sup>593</sup>.

Ao mesmo tempo, a diferenciação entre os surdos de segunda e primeira guardam sutis diferenças de timbre e intensidade, e uma mais notável em relação à duração<sup>594</sup> que os caracterizam no repertório de sambas em questão. Muito embora não haja prescrição de “batidas mais fortes e mais fracas” relacionadas à teoria europeia, por vezes a marcação aberta do surdo de primeira pode ser a única, e por essa razão considerada “mais forte”.

Algo semelhante à “fórmula típica” também é descrito por Willi O. Anku (2000, p. 3)<sup>595</sup>. Mas nesse caso, diferentemente, o autor destaca essa questão em razão das distintas percepções que o ciclo pode oferecer e por isso assume como modelo um padrão arbitrário.

Para descrever um ritmo definido específico considerando suas possibilidades rotacionais incorporadas, vamos ter a necessidade de estabelecer um *padrão arbitrário como a forma primária* (forma normal). Por definição a primeira forma é a rotação definida com o menor arranjo de intervalo de tempo no início em forma “não ordenada” – assim, do arranjo

---

<sup>591</sup> Um exemplo bastante famoso, embora de outro repertório, que ilustra um caso semelhante é a do xote *Esperando na Janela*, de Targino Gondim, Manuca Almeida e Raimundinho do Acordeon, na interpretação de Gilberto Gil (Warner Music, 2000), no qual um *riff* de guitarra induz propositalmente o ouvinte a percebê-la teticamente.

<sup>592</sup> Discutiremos mais sobre essa questão ao analisarmos entradas feitas somente pelos cavaquinhos, mais a frente.

<sup>593</sup> Graeff, 2015, p. 129.

<sup>594</sup> Em todos os exemplos escutados (e outros vivenciados), o surdo de primeira (mais aberto) soa de modo mais prolongado, evento que inclusive deixamos indicado por meio das transcrições realizadas com notação europeia. Obviamente, não estamos preocupados com a duração exata dos toques, tanto quanto isso seria imprudente. Para mais, ver Pinto (2001a, p. 93), sobre pulsação mínima.

<sup>595</sup> To describe a specific set rhythm considering its embedded rotational possibilities, we will need to establish an arbitrary standard as the *prime form* (normal form). By definition the prime form is the set rotation with the least time interval arrangement at the beginning in “unordered” form--thus, from the fastest to the slowest arrangement of the rotation. In this case the prime form of [2212221] is [1221222]

mais rápido para o mais lento da rotação. Neste caso a forma principal de [2212221] é [1221222]<sup>596</sup>. (tradução e destaque nossos).

Portanto, a opção arbitrária de Anku difere da de Graeff<sup>597</sup>. Vamos examiná-la um pouco mais.

Anku (2000)<sup>598</sup> discute uma “teoria da organização estrutural de ritmo na música africana”, como diz o próprio título de seu texto, reafirmando que “grande parte da música africana é circular”, e que “este conceito circular de tempo define, em última análise, um conjunto estrutural” (p. 1). Sendo assim,

O conjunto representa um módulo estrutural do qual deriva todo o desempenho. A performance consiste em um quadro de ostinato estável de *ritmos multiconcêntricos* sobre os quais várias manipulações do conjunto são realizadas por um líder (por exemplo, um percussionista líder). (ANKU, 2000, p. 1, destaque e tradução nossas)<sup>599</sup>

Desse modo, Anku procura desenvolver um paradigma de cinco atributos que poderiam elucidar o ciclo e suas diferentes interpretações por distintos povos onde tal ciclo foi notado. A partir disso ele formula o conceito de *Regulative Time Point* (RTP), que guarda semelhanças com o que Graeff chama de ponto fixo. Segundo Anku, o RTP define “um ponto fixo de referência percebido por todos os ritmos compostos de um conjunto percussivo”<sup>600</sup> (ANKU, 1988<sup>601</sup>, p. 11; apud PAUDING, 2017, p. 32). Não caberia discutirmos as

<sup>596</sup> Somente como ilustração, o padrão [2212221] se refere a um ciclo de 12 pulsos típico do oeste africano, e cuja transcrição datilográfica seria [ x . x . x x . x . x . x ], já a segunda rotação [1221222] seria [ x x . x . x x . x . x . ].

<sup>597</sup> Na verdade, as únicas explicações sobre as tais arbitrariedades para a análise dos ciclos são fornecidas por Anku, e outra por Graeff. Sobre este exemplo de Anku, observamos que, graficamente, o ciclo

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

obedece a uma fórmula [22122212], nos moldes propostos por Anku. Caso fizessemos o mesmo processo, deveríamos tomar como “forma primária” a ordem [12221222], portanto

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

<sup>598</sup> Neste trabalho, Anku discute ritmos relacionados a um ciclo de 12 pulsos. Diferentemente, aqui estamos lidando com 16.

<sup>599</sup> The set represents a structural module from which the entire performance is derived. The performance consists of a steady ostinato framework of multi-concentric rhythms on which various manipulations of the set are realized by a leader (e.g., a lead drummer).

<sup>600</sup> a fixed referent point perceived by all composite rhythms of a drum ensemble

<sup>601</sup> ANKU. Willie Oscar. **Procedures in African Drumming: A Study of Akan/Ewe Traditions and African Drumming in Pittsburgh**. PhD Dissertation: University of Pittsburgh, Pittsburgh. 1988.

especificidades da teoria proposta pelo autor, mas ao menos trazer aquilo que, por meio do RTP, Anku justifica diferentes percepções de um mesmo ciclo. Assim, Anku propõe a análise de três ritmos provindos do mesmo ciclo e observa que (2000, p. 3)

todos os três ritmos compartilham o mesmo tipo definido, número de pontos de ataque e forma primária em um nível superficial, mas diferentes percepções de suas rotações dentro das orientações de suas forma primária e RTP, em um nível étnico mais profundo. Isso simplesmente implica que os Yoruba, os Ewe e os Bemba escutando a uma performance do *mesmo ritmo cada um a perceberia de uma maneira diferente*. A análise esquemática nos dá então a oportunidade de trazer à tona tanto o aspecto físico quanto o *propriedades psicológicas* de ritmos definidos.<sup>602</sup> (Tradução e destaque nossos)

Isso se refere, segundo Anku (ibid, p. 2), ao entendimento da “sintaxe do ritmo”, sobre a qual

precisamos considerar que ela consiste em propriedades psicológicas, ou seja, o próprio ritmo em um nível superficial e a forma como ele é percebido, em um nível mais profundo. *Quando ouvimos ritmo sem nenhuma indicação de batida pré-concebida, há uma tendência natural de assumir uma percepção autodeterminada baseada em nossa memória de um passado prévio. A audição, portanto, é subjetivamente condicionada por nossa escolha de percepção*. Isso, é claro, não representa necessariamente a forma como o ritmo é transmitido, resultando em uma óbvia disparidade entre a percepção do emissor e a do receptor.<sup>603</sup> (Tradução e destaque nossos)

Finalmente, explica Anku que na “música erudita ocidental, esse problema de disparidade é evitado pela externalização da métrica com o uso de fórmulas de compasso.”<sup>604</sup>,

---

<sup>602</sup> Observe that all three rhythms share the same set type, number of attack points and prime form on the superficial level, but different perception of their rotations within the prime form and RTP orientations, on a deeper ethnic level. This simply implies that the Yoruba, the Ewe, and the Bemba listening to a performance of the same rhythm would each perceive it in a different way. The schematic analysis then gives us an opportunity to bring to the fore both the physical and psychological properties of set rhythms.

<sup>603</sup> we need to consider that it consists of both physical and psychological properties, that is, the rhythm itself on a superficial level and the way it is perceived, on a deeper level. When we hear rhythm without any preconceived beat indications, there is a natural tendency to assume a self-determined perception based on our memory of a previous experience. Hearing therefore is subjectively conditioned by our choice of perception. This, of course, does not necessarily represent the way the rhythm is transmitted, resulting in an obvious disparity between the perception of the transmitter and that of the recipient.

<sup>604</sup> In Western art music, this problem of disparity is forestalled by the externalization of meter with the use of time signatures.

porém, na música africana “prevalece a contrapartida da solução métrica, embora intuitivamente, em normas etnicamente percebidas de percepção de batida”<sup>605</sup> (2000, p. 2).

Retomando a discussão, foram dois ciclos distintos que notamos no samba em questão. Abaixo, temos a representação de ambos com a marcação dos *beats*, sendo aqueles sublinhados os que apresentam relação de coincidência com os mesmos.

<i>beats</i>	I				I				I				I			
<b>cuíca</b>	.	X	.	X	<u>X</u>	.	X	.	<u>X</u>	.	X	.	X	X	.	X
<b>cavaco</b>	.	X	.	X	.	X	X	.	<u>X</u>	.	X	.	X	.	X	X

Pelos exemplos acima, em última instância, teríamos duas versões do ciclo rítmico distintas, com diferentes “primeiros pontos de coincidência”. Abaixo estão cada um dos ciclos expostos com seus diferentes pontos de coincidência iniciais, a cuíca no quinto pulso e o cavaco no nono.

<i>beats</i>	I				I				I				I			
<b>cuíca</b>	<u>X</u>	.	X	.	<u>X</u>	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X
<b>cavaco</b>	<u>X</u>	.	X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	X	.

O ciclo realizado pelo cavaquinho, tomando como início o ponto-pivô no qual ocorre a coincidência entre ele e o primeiro *beat*, no nono pulso, possui a mesma configuração daquele exemplificado por Kubik (1979)<sup>606</sup>, citado no subcapítulo “sobre as diferentes posições métricas do ciclo rítmico”. Já o ciclo realizado pela cuíca tem seu primeiro ponto de coincidência no segundo toque do “toque duplo”, ou como o chamamos, da “inversão

<sup>605</sup> the counterpart of the metric solution prevails, though intuitively, in ethnically perceived norms of beat perception.

<sup>606</sup> Isto se a transcrição de Kubik (1979) estiver obedecendo aos mesmos parâmetros descritos, algo que não parece claro em seu texto que consultamos como base para a discussão.



rítmica”, no quinto pulso, e que é exatamente o pulso sublinhado no gráfico circular de Pinto (2001a) que indica o ciclo do *kachacha*<sup>607</sup>.

Nota-se que a resultante de ambas as rotações executadas simultaneamente é uma das fórmulas mais características das palmas escutadas no partido-alto.

<i>beats</i>	I				I				I				I			
<b>cuíca</b>	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.	X
<b>cavaco</b>	.	X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X
resultante	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X

Mas, o que de mais significativo ocorre para nossas análises nos exemplos das transcrições que fizemos para este trabalho, tanto nos Lps em questão como nos exemplos auxiliares, é que em nenhuma delas ocorre coincidência de toques entre o “ponto inicial da fórmula típica” e o *beat*, como nenhum ciclo verificado coincide um ataque com o primeiro *beat* dos quatro que o ciclo circunscreve. Na verdade, a “fórmula típica” sequer foi notada, exceto pelas fórmulas descritas pelos autores abordados, ainda que sem concordância entre os mesmos.

Portanto, levando em consideração as três observações que fizemos logo após a apresentação do quadro em Graff, anteriormente, podemos dizer: 1) não houve aferição daquilo que foi chamado como “fórmula típica”; 2) também não notamos nenhum ciclo que tenha início coincidente ao primeiro dos quatro *beats*. Sobre a terceira observação, não há maiores questões, uma vez que a comparação se deu somente com dois ciclos completos<sup>608</sup>.

<sup>607</sup> Importante notar que a descrição do *kachacha* de Pinto (2001a) é diferente da notada por Kubik, citada por Mukuna, que expusemos no subcapítulo **4.1 Linha-rítmica de 16 pulsos do samba e *kachacha***. Da mesma forma, o que Mukuna percebeu como samba possui a mesma configuração daquela constatada por Kubik, porém, em uma ordem inversa. Essas questões, como percebemos, são cruciais para o questionamento que fazemos como também apontam a necessidade de aprofundamento nesses estudos.

<sup>608</sup> No partido-alto, as palmas são majoritariamente divididas em dois agrupamentos, como visto em Kubik, de 4 e 3, divididas por dois períodos de dois pulsos “silenciados”, que configuram a linha rítmica “ao seu essencial”, a chamada linha reduzida. Nestas, descritas por Graeff, a divisão é de 2 e 5 pulsos agrupados, divididos pelo mesmo período. Importante notar que a configuração das linhas 4 e 5 no quadro apresentam uma configuração reduzida efetivamente tocada que difere das tradicionais linhas batidas em partido-alto, ao mesmo tempo que a quantidade total de pulsos (16), e a distância da configuração entre os toques percutidos

Porém, algo importante pode ser posto em relação à interação que ocorre entre o ciclo rítmico e os *beats*.

A ordem dos *beats* é irrelevante em expressões musicais que não funcionam de acordo com uma hierarquia de pulsos mais fortes e mais fracos, mas que é cíclica. Segundo Locke (1988), isso “torna a determinação de um ponto inicial de certa forma inapropriada, e de fato pesquisas de campo mostraram que as fórmulas podem ser introduzidas de diversas maneiras”. (LOCKE<sup>609</sup>, 1982 p. 225, tradução da autora) Sendo assim, não existe um “primeiro *beat*” propriamente dito, a não ser em relação com as outras fórmulas”. (GRAEFF, 2015, p. 74)

De fato não é aparente que exista um “primeiro” *beat*, mas é fato que não só a batida “pré-concebida”, como sugere Anku, como o ciclo realizado pelo cavaquinho deixam clara a relação dos *quatro beats* com o ciclo e vice-versa. No samba, só o surdo ou só o ciclo bastariam, pois em alguma medida são inseparáveis, ou, em última instância, não seriam necessários nem instrumentos, como visto nos exemplos nos quais compositores e partideiros estão cantando e versando na “palma da mão”.

A própria observação anteriormente exposta sobre a antecipação só faz sentido se conjugada em sua inseparabilidade em relação ao primeiro *beat*. Enfim, ao menos em relação ao samba de partido-alto, carioca e urbano, tal análise acaba por priorizar a prescrição da teoria europeia ao trazê-la à baila para negá-la peremptoriamente, onde se subentende que o samba deva ser submetido única e exclusivamente a um sistema “outro” mais do que procurar possibilidades de inter-relação entre sistemas distintos de análise. Isso, se levarmos em conta que tal realidade é devedora, de fato, de ingerência analítica da teoria europeia. Basta tocar um surdo da forma como se faz comumente no samba – haja vista a abertura do *Vol I* -, ou mesmo um cavaco, - como no *Vol II* - que todos os sambistas saberão sambar: aqui, sim, parece haver “relação entre as fórmulas”.

---

permitem inferir que tratam-se de variações do mesmo ciclo rítmico, em formas desenvolvidas, já consagradas e consentidas pelos sambistas.

<sup>609</sup> LOCKE, David. Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eye Dance Drumming. *Ethnomusicology*, v. 26, n. 2, p. 217-246, maio 1982.

### 6.1.1 Discrepâncias sobre a percepção do padrão típico no samba de partido-alto

Como se nota, o quadro comparativo feito para a aferição do ponto fixo relaciona os quatro *beats única e exclusivamente à “fórmula típica”*, comparando-a com outras rotações notadas *em performance*. Queremos dizer que a fórmula típica, acima do quadro, e que aparentemente baliza as comparações, é a fórmula temporal do ciclo que explicita seu primeiro ponto de coincidência com o *beat*; já as outras possuem a indicação desse ponto coincidente mas são grafadas em suas rotações percebidas em suas próprias das performances. Só encontramos essa configuração da fórmula típica, em performance, tendo o toque coincidente com o *beat* ocorrendo no terceiro tempo do samba (que abordaremos mais à frente). Ou seja, a comparação parte de uma “configuração típica” que constatamos em um exemplo, e cujo *beat* no qual coincidem é o terceiro, mas que no quadro está disposto no primeiro (uma vez que todos os padrões estão sendo comparados). Salvo engano, isso pode incorrer em alguma conclusão insatisfatória, ao menos em nosso caso, visto que a premissa contida no “padrão típico”, qual seja, a de um toque coincidente entre a fórmula rítmica e o primeiro *beat*, não foi constatada – e esse é um dos aspectos que consideramos ao mencionar uma possível reificação do objeto (o ciclo) em razão de sua versão escrita, sem relacioná-lo a outras fórmulas subjacentes, como ocorre nas performances. Diferentemente, sejam nas fórmulas reduzidas transcritas, nas diferentes rotações constatadas e mesmo na transcrição do primeiro tamborim do trio Marçal, Elizeu e Luna feita por Bolão, nada semelhante foi encontrado. Ainda mais, como verificamos no capítulo **5: O ciclo rítmico entre os surdos de marcação**, não parece ser possível deduzir a “batida implícita” da linha-rítmica de nove toques, visto que o que é percebido como percutido não se separa do que está implicitamente “silenciado”, tanto quanto existem mais rotações a partir das quais podemos aferir pontos coincidentes nos ciclos completos que gerarão a mesma resultante de um ciclo reduzido. Nesse ponto, não há dúvida que a escrita europeia pode propor e perpetuar distorções.

Como informado por Anku, e como notamos na análise do repertório dos Lps *Partido em 5*, a batida pré-concebida é condicionante para a localização do ciclo. Também, como exposto por Pinto e Graeff, o surdo tem função de marcar os *beats*. Por fim, como sustentamos, a interação entre ambos para sua caracterização se mostra inseparável. Uma especulação a respeito desse assunto poderia apontar eventualmente para uma reificação do ciclo rítmico, uma vez que o resquício de sua materialidade é caracterizada por sua grafia, entre “toques” e “silêncios”, e que não conseguem aprofundar as possíveis interações entre suas próprias rotações que se apresentam nesse samba, como também não parece ser capaz de

trazer à tona aspectos psicológicos mais profundos acerca de como seus participantes interagem com a prática sonora/cinética e ao mesmo tempo desafiam seus limites, como criadores de seu próprio trabalho. Nesse ponto, parece não haver dúvidas de que esse samba pode ser visto como um “gênero do discurso” (cf BAKHTIN). Anku, ainda que tratando especificamente de outro repertório, dá sua interpretação das variações ocorrentes

É uma suposição comum que na performance o percussionista mestre toca muitas variantes e ritmos complexos. Muito pelo contrário, o fator essencial é bastante dependente de como o percussionista manipula estruturalmente *poucos ritmos definidos*. *Esse conjunto de ritmos definidos empregados em um determinado contexto musical são muitas vezes bem conhecidos da comunidade de usuários*. Isso, obviamente, significa que os ritmos não são inventados no impulso do momento a cada vez, mas *são extraídos de um estoque de vocabulário rítmico generativo associado a gêneros musicais específicos*. Existem dois principais princípios envolvidos da seguinte forma: deslocando a orientação do conjunto e o uso de conjuntos sucessivos. Este, por sua vez, se divide em: 1. Extrapolação e mascaramento de unidades do conjunto; 2. Subconjuntos e superconjuntos escalonados; 3. Interpolação de conjuntos.<sup>610</sup> (destaque e tradução nossos)

Só a título de comparação e esclarecimento, se o padrão típico é aquele no qual o primeiro ponto de coincidência entre o pulso percutido e o *beat* ocorre *com o ciclo completo de nove toques*, há apenas duas possibilidades: com a coincidência ocorrendo no segundo ou no terceiro *beat* que circunscreve o ciclo:

Padrão Típico 1 (2º *beat*)

<i>beats</i>	I				<u>I</u>				I				I			
2B	.	X	X	.	<u>X</u>	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X

Padrão Típico 2 (3º *beat*)

<i>beats</i>	I				I				<u>I</u>				I			
3B	.	X	.	X	.	X	X	.	<u>X</u>	.	X	.	X	X	.	X

<sup>610</sup> It is a common assumption that in performance the master drummer plays many variant and complex rhythms. Quite the contrary, the essential factor is rather dependent on how the drummer structurally manipulates relatively few set rhythms. These set rhythms employed in a particular musical context are often well known to the community of users. This of course means that the rhythms are not invented at the spur of the moment each time, but are drawn from a stock of generative rhythmic vocabulary associated with specific musical genres. There are two main principles involved as follows: Shifting Set Orientation and The use of successive sets. This in turn divides into: 1. Extrapolation and Masking of set units; 2. Staggered Subsets and Supersets; 3. Set Interpolation.

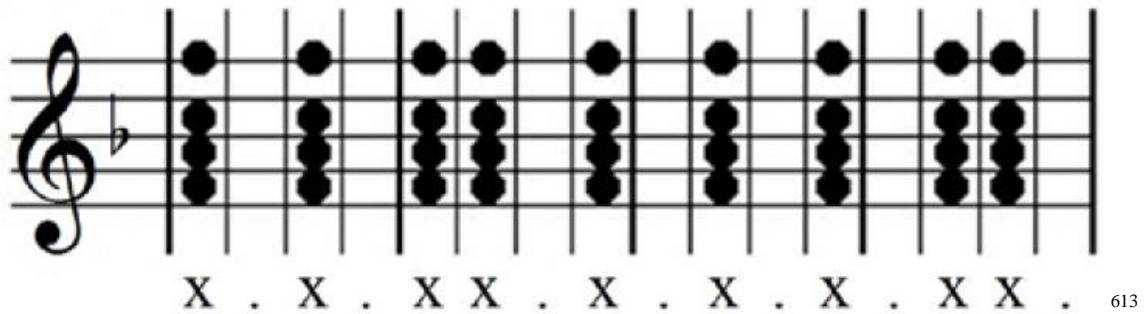
Não é demais constatar que a resultante de ambos os ciclos, embora somente o último tenha sido notado em performance tal como grafado, também reflete pontos fixos comumente ocorridos na cuíca e nas palmas dos sambas de partido-alto

<i>beats</i>	I				I				<u>I</u>				I			
<b>2B</b>	.	<b>X</b>	<b>X</b>	.	<u><b>X</b></u>	.	<b>X</b>	.	<u><b>X</b></u>	<b>X</b>	.	<b>X</b>	.	<b>X</b>	.	<b>X</b>
<b>3B</b>	.	<b>X</b>	.	<b>X</b>	.	<b>X</b>	<b>X</b>	.	<u><b>X</b></u>	.	<b>X</b>	.	<b>X</b>	<b>X</b>	.	<b>X</b>
<b>resultante</b>	.	<b>X</b>	.	.	.	.	<b>X</b>	.	<u><b>X</b></u>	.	.	.	.	<b>X</b>	.	<b>X</b>

Vamos, portanto, retomar a questão a partir do ciclo iniciado pelo cavaquinho. Algo mais complexo acerca da localização ocorre em entradas isoladas, sem referência de batida do surdo ou outro instrumento de percussão, como por exemplo, no samba *Festa de Rato Não Sobra Queijo*. Aqui, quem fornece o apoio em seu ciclo rítmico para a posterior entrada do surdo<sup>611</sup> é o cavaquinho. Porém, neste caso ele está iniciando seu toque completo em relação ao primeiro *beat* do ciclo, e, como notamos, antecipadamente. Isto ocorre do mesmo modo, inclusive, em um exemplo dado por Graeff, sobre o cavaquinho logo ao início do samba de partido-alto *Argumento*, de Paulinho da Viola<sup>612</sup>, algo que reforça o argumento (sem trocadilho) sobre a antecipação em relação ao primeiro *beat* e o início do ciclo que se nota. A transcrição é da “linha rítmica incorporada ao cavaquinho de Paulinho da Viola” (Graeff, 2015, p. 130), onde se vê

<sup>611</sup> Destaca-se, aqui, a observação feita por Mukuna (2006, p. 92), já citada anteriormente, que o ciclo se manifesta sobretudo pelo tamborim, na orquestra percussiva, e pelo cavaquinho, na orquestração de cordas. A escuta desse trecho inicial do samba é muito interessante, pois, se por um lado, o ciclo pode se apresentar comumente nesses dois instrumentos, sua escuta no cavaquinho é bastante diferente, eventualmente até mesmo pelo condicionamento da escuta, que desde há muito, privilegia sua percepção em instrumentos de percussão, notadamente o tamborim.

<sup>612</sup> Lp *Paulinho da Viola* (CBS, 1975). Esse samba foi gravado no mesmo ano e lançado em compacto pela Odeon. O exemplo em Graeff é do DVD *Série Prime Acústico MTV*. Sony/BMG, 2007. Porém, a introdução que compreende o cavaquinho em seu início é exatamente igual, tanto quanto o é a relação dele com os quatro tempos do samba. A mudança ocorre apenas na tonalidade: em 1975, está em D, enquanto em 2007, em C.



A notação dos pulsos representa exatamente o início do ciclo rítmico no “ponto inicial da fórmula típica” (Graeff, 2015, p. 112). Destacaremos duas questões: a transcrição e a suposta simultaneidade entre o início do ciclo e sua coincidência com o *beat*. Quanto à transcrição, faremos uma correção: o que se ouve *isoladamente* em relação à batida do cavaco é:

**Cavaquinho (16)** X . X . X X . X . X . X X . X .<sup>614</sup>

Porém, ao se levar em conta sua relação com os *beats*, sentidos ou propriamente feitos pelo surdo de marcação, teremos:

**Cavaquinho (16)** X . X . X X . X . X . X X . X .<sup>615</sup>

(pontos da marcação) I I I I I

Portanto, há o deslocamento do ciclo em relação aos *beats* em *um pulso*. Ou seja, exatamente a mesma situação que ocorre no samba *Festa De Rato Não Sobra Queijo*, como visto no subcapítulo **5.6 Cavaquinho**. Desenvolvendo um pouco mais a questão, o cavaquinho já se inicia no andamento do samba e fazendo uma variação do ciclo, o que torna difícil a aferição deste por si só e ao mesmo tempo sugere falsamente o primeiro toque como coincidente ao do primeiro *beat*. A relação entre a marcação e os pulsos, caso ela e o ciclo se iniciassem no mesmo ponto, jamais permitiria que o terceiro tempo não fosse coincidente com o terceiro *beat*, como de fato ocorre. Basta escutar o samba *Argumento*, seja em sua versão original (Lp, 1975) ou a do DVD (2007) e marcar os tempos do samba: há coincidência entre os *beats* e os pulsos percutidos do *segundo e terceiro tempos (beats) do próprio samba*, mas não no primeiro e quarto. Ou, de modo mais claro ainda, basta escutar a melodia do “laiá-laiá”

<sup>613</sup> Reprodução da Figura 50 constada em Graeff (2015, p. 130).

<sup>614</sup> O pulso sublinhado é o “ponto inicial da fórmula típica”.

<sup>615</sup> Idem à NR anterior.

– tão importante e presente em sambas diversos! – nesse caso: não há casamento nenhum dela com os *beats*, exceto nas frases finais (“respostas”), sempre no terceiro *beat*.<sup>616</sup>

A comparação feita pela autora sobre a linha-rítmica reduzida e a batida de violão de João Gilberto – que abordamos também no capítulo 5: **O ciclo de tempo entre os surdos de marcação** - nos parece bem mais próxima e esclarecedora acerca do posicionamento dos *beats* e seus pontos de convergência com o ciclo. Justamente, pois nesse caso a abordagem é feita com o músico cantor e violonista em ação – o próprio acontecimento sonoro -, onde os *beats* estão marcados pelo toque do polegar e a linha-rítmica incorporada no acompanhamento dos dedos indicador, médio e anular. Aliás, neste exemplo, a batida é exatamente uma das versões mais difundidas das palmas no partido-alto e das mais assimétricas em relação à marcação dos *beats*.

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

**Marcação** I I I I

A própria autora esclarece em seguida que “na redução da linha rítmica de ‘Chega de Saudade’, apenas o terceiro *beat* é acentuado pelos acordes e pela voz” (ibid, p. 132). Ou seja, o “terceiro *beat*” desta transcrição está envolvido com a performance sonora/musical, enquanto o “terceiro *beat*” localizado no quadro comparativo da autora é outro, visto a partir da estrutura imanente do ciclo e levando-se em conta a arbitrariedade do “primeiro ponto coincidente entre o ciclo e os *beats*”. Essa simultaneidade entre o ataque no terceiro *beat* ocorreu, como notamos, também nas linhas completas executadas concomitantemente em *Lá Vai Viola*.

Um aspecto importante que ocorre em todos os exemplos transcritos é a coincidência de um ataque “na cabeça” do terceiro *beat*<sup>617</sup>. Em razão disso, e procurando ainda mesmo que provisoriamente levar adiante as importantes abordagens da autora, vamos propor um quadro semelhante expondo as transcrições realizadas para esse trabalho, fazendo algum comentário

<sup>616</sup> Não há dúvidas quanto ao cavaquinho tocar uma divisão temporal que se mostra como a linha de tempo incorporada, porém sua relação com a marcação, como sustentamos, é absolutamente relevante para a caracterização sonora do samba.

<sup>617</sup> Não há espaço para desenvolver essa questão, mas esse fato é muito, muito, comum em sambas e sambas de partido-alto. Assim, só como exemplos extras, podemos citar o cavaco em *Lá Vai Viola*, mas também *Beba Do Samba*, de Paulinho da Viola e *Se Leonardo Dá Vinte*, de Walter Coragem, G. Martins e Bezerra da Silva, gravada pelo último. Em ambas a voz tem início exatamente no terceiro *beat*.

caso necessário. A disposição dos ciclos está exatamente como foram escutados nos sambas e, em último caso, qualquer disparidade é responsabilidade do autor.

	I	2	3	4	I	6	7	8	I	10	11	12	I	14	15	16
<b>A</b>	.	X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X
<b>B</b>	X	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.	X
<b>C</b>	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
<b>D</b>	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.	X
<b>E</b>	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
<b>F</b>	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
<b>G</b>	.	X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	X	.	X
<b>H</b>	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
<b>I</b>	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
<b>J</b>	X	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
<b>K</b>	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
<b>L</b>	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
<b>M</b>	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
<b>N</b>	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
<b>O</b>	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

618

<sup>618</sup> A) Ciclo rítmico como “fórmula típica”, descrito por Oscar Bolão; B) Pandeiro de corte em *História de Pescador, Vol I*; C) Pandeiro de corte em *Sinal Aberto, Vol II*; D) Cuíca em *Lá Vai Viola, Vol I*; E) Variação da cuíca em *Lá Vai Viola, Vol I*; F) Cuíca em *História de Pescador, Vol II*; G) Tamborim em *Festa De Rato Não Sobra Queijo*, repique de anel de Negão da Serrinha e tamborim de Monarco em *Passarinho Vol I*; H) Grupo Fundo de Quintal cantando no programa de Jô Soares; I) Palmas na apresentação de Zeca Pagodinho e Maria Bethânia em *Sonho Meu*; J) Resultante das palmas batidas por Dunga da Coroa e Baez no samba *Vai Pagar Caro Informante*; K) Palmas de Xande e Babau versando; L) Palmas ouvidas em *Bicho Feroz* com Claudinho Inspiração; M) Palmas em *Linha de Candomblé, Vol*; N) Palmas na entrada de *Feiras e Mafuás*, gravado por Roberto Ribeiro; O) Palmas ao final de *Feiras e Mafuás*.



A própria discrepância acerca da caracterização da linha de tempo quando relacionada aos *beats* dá indícios de uma fórmula subjacente aliada ao ciclo que se forma. Diversas fórmulas ou rotações são percebidas ao observarmos as rotações que se iniciam no terceiro *beat*: A fórmula de Kubik pode ser vista no ciclo transcrito por Oscar Bolão (A)<sup>619</sup>; a fórmula de Mukuna e Araújo - aliás, o próprio “padrão típico” - é vista, a partir do terceiro *beat* na rotação com o tamborim de Casquinha, de Monarco e o repique de Negão da Serrinha (G); o ciclo da cuíca em *Lá Vai Viola* (D) é percebido como o (G) sem a antecipação etc. Poder-se-ia até mesmo especular se a notação do ciclo de Kubik (1979), caso fosse aplicada ao samba, não seria justamente o ciclo (G) iniciado em seu “último pulso”, que é precedido por um toque no surdo, gerando justamente uma antecipação.

É interessante notar que essas rotações e resultantes dos ciclos parecem apontar para um desenvolvimento de uma organização acústica que parte de um modelo – haja vista as sílabas mnemônicas notadas por Kubik -, mas que se articula com outras possibilidades proporcionadas pela mesma estrutura. Então, se por um lado a estrutura desse modelo é circular, talvez seu uso possa ser pensado mais interessantemente de modo espiralizado, muito mal comparando, como de um motivo gerador e organizador de um cânone. Como sugere Anku (2000, p. 6)

Os círculos têm um significado filosófico importante na percepção da realidade africana de Tempo. Como bem colocado em "Ancestrallogic and Carribean blues", um livro de poesia africana, Kofi Anyidoho afirma: "Não se esqueça do passado (*back*) sem o qual não há frente (*front*)." Esta afirmação sugere que o conceito não é apenas circular, mas *essencialmente espiral* (Anyidoho 1983). Para o africano, o futuro é expresso por referência ao passado e na percussão encontramos um microcosmo desta filosofia de uma jornada da vida<sup>620</sup> (tradução e destaque nossos)

Depois desse último quadro, ainda considerando tantas possibilidades existentes mas que não foram alvo de transcrições, parece claro que a fórmula do ciclo rítmico, seja em sua forma típica ou não, parece apresentar inúmeras possibilidades de aparição. Nossa impressão,

---

<sup>619</sup> Como também no ciclo (G), vista a partir de seu último pulso – algo que aparentemente dá azo à discussão sobre a discrepância entre a configuração do ciclo feita por este autor, dos demais, como também pode caracterizar a própria ideia de antecipação.

<sup>620</sup> Circles have an important philosophical significance in the perception of the African reality of time. As beautifully put in "Ancestrallogic and Carribean blues," a book of African poetry, Kofi Anyidoho states: "Do not forget the back without which there is no front." This statement suggests that the concept is not only circular but essentially spiral (Anyidoho 1983). To the African, future is expressed by reference to the past and in drumming we find a microcosm of this philosophy of a life's journey. (Agradeço a colaboração do Professor Alberto T. Ikeda pela ajuda e sugestão na tradução).

até esse momento, parece corresponder à observação de Anku, mas sobre o samba de partido-alto, organizado em “ostinato estável de ritmos multiconcêntricos”. O ciclo rítmico parece sugerir diversas possibilidades de “aparição”, passível de ser tocado em muitas formas ou rotações, do mesmo modo que seu entrelaçamento sugere não somente certos acentos, mas também pontos fixos, como sugerido por Graeff. No caso desses exemplos, a concepção de “circularidade” parece muito melhor expressa, como nos sugere Anku, por “espiralidade”, fisicamente entendida como algo que se aprofunda ou se expande espacialmente. Ainda que não tenhamos constatado nenhuma “fórmula típica” expressamente tocada como indicada pelos autores, é fato que ela existe no samba, é uma referência que nem sempre é tocada literalmente, ou que pode ser notada de forma espelhada, digamos, a partir não só de seu sentido “literal” – o “telecoteco” – mas pululando em diversas formas sempre em interação com a própria linha-guia/ciclo rítmico. Esse “mote” gerado pelo ciclo em interação com suas próprias rotações parece apontar também para outras possibilidades de análises musicológicas em relação ao samba que sejam menos compromissadas unicamente com a grafia da fórmula fixa do ciclo – mas que também considerem a interação deste com outros elementos que julgamos constitutivos do balanço do samba, como o surdo. Do mesmo modo, não parece haver prescrição alguma para tal organização rítmica que não seja o ciclo em interação com os *beats*, mas cujo desenvolvimento parece mais próximo da formação de um gênero do discurso, algo em constante desenvolvimento, alcançado pela prática e uso dos materiais disponíveis, pela agência, interação e inovação consagradas e consentidas do saber-fazer desses sambistas.

Em última análise, feita a mesma comparação de Graeff, mas somente com exemplos dos discos *Partido em 5* e de outros poucos sambas de partido-alto, considerando a relação do ciclo com os *beats*, teremos pontos fixos em todos estes: no segundo pulso do primeiro; no terceiro pulso do segundo; nos primeiro e terceiro do terceiro; e no quarto pulso do quarto.

## **6.2 Considerações históricas e metodológicas sobre um “paradigma do Estácio”**

Muito embora o foco de nossa discussão esteja centrado em uma revisão técnica em relação ao ciclo rítmico, desde sua percepção e seu desenvolvimento a partir de gravações comerciais mediadas pelos próprios sambistas nos anos 1970, iremos retomar um dos mais

discutidos enfoques sobre esse assunto, feita por Carlos Sandroni (20012), ao notá-lo em algumas melodias gravadas em meados do fim dos anos 1920 e início dos 30, de sambas de compositores do Estácio, muito embora gravadas por um cantor, Francisco Alves (1898-1952), que não pertencia àquele grupo e classe social.

Na medida em que estamos propondo, por meio de um processo analítico em relação à escuta desses sambas nos discos, um aprofundamento acerca das questões de organicidade relacionadas ao ciclo rítmico percebidas em uma prática distinta daquela, em um “samba negro” e “sem poluição”, gostaríamos – ou, mais apropriadamente, nos sentimos na obrigação – de fazer algumas observações em relação àquelas feitas pelo autor, na tentativa de trazer mais luz para certos pontos que, em nossa análise, talvez possam ser melhor discutidos e eventualmente deem continuidade a esse importante assunto.

Em nosso caso, há três questões em relação à análise de Sandroni que gostaríamos de retomar: 1) os pressupostos teóricos e analíticos utilizados na construção de um arcabouço estrutural, o próprio “paradigma do Estácio”, para análise subsequente; 2) a consideração, pelo autor, do “paradigma do Estácio” que, ao passar por etapas de adaptação, teria sido o irradiador/divulgador do ciclo rítmico em sambas gravados; e 3) a relação histórica da manutenção do ciclo rítmico ao trabalho acústico desenvolvido pelos sambistas em seu ambiente (in)formal, nas escolas de samba, nos pagodes etc. Como procuramos sustentar, a iniciativa de Candeia e demais músicos e compositores ao gravar discos que simulariam um pagode “informal” fornece indícios não só de uma discordância e um protesto acerca das mudanças notadas no ambiente dos próprios sambistas, as escolas, mas também uma retomada da prática do trabalho acústico desenvolvido nesse ambiente. A maneira pela qual viabilizam seu protesto, especificamente relacionadas às gravações em questão, traz em seu bojo uma profundidade pouco ou nada discutida em relação ao ciclo rítmico. Ao mesmo tempo em que procuravam resgatar um modo de se fazer samba, também reafirmam dessa maneira aspectos identitários dessa mesma formação acústica.

Em seu livro *Feitiço Decente*<sup>621</sup> (2012), Carlos Sandroni ocupa-se de um assunto bastante comentado em relação à historiografia do samba: a “mudança” do chamado “estilo antigo”, associado a compositores como Donga, João da Baiana e a “turma da casa de Tia Ciata”, passando pelos sambas amaxixados de Sinhô, para “se chegar” no “estilo novo”, ou

---

<sup>621</sup> A primeira edição é de 2001.

“do Estácio”, associados a Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura, Baiaco, dentre tantos outros sambistas. O autor inicia seus questionamentos abordando “a síncope brasileira” a partir da *Carta do Samba* (1962), documento elaborado por estudiosos, jornalistas e *insiders* do samba, cuja redação ficou ao cargo do folclorista Édison Carneiro, como o descreveu Sandroni (ibid p. 21).

Esta carta, como escreve Carneiro, “representa um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectiva de progresso” (1962, p. 3). Porém, lembrando que os autores não pretendiam caracterizar tecnicamente as diversas manifestações Brasil adentro que são abrigadas pelo termo “samba” (1962, p. 11), como “*coreografia e música*” (ibid, p. 7), Sandroni (2012, p. 21) chama a atenção para o único termo técnico musical utilizado na carta: “Música, o samba se caracteriza pelo emprego da síncope. Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncope” (1962, p. 8). Munido de três verbetes explicativos da palavra síncope em música, Sandroni chega à conclusão de que “ritmo sincopado” seria contraposto ao “ritmo regular” (2012, p. 23), ou, como afirma o autor, “exceção à regra”. Deste modo, conclui previamente que, “para o caso brasileiro [...] o ‘irregular’ seja ali o ‘característico’, o mais comum, em uma palavra: a regra” (ibid, p. 23). O fato para o qual o autor procura chamar à atenção é o fato da síncope “não ser um conceito universal de música, mas uma noção gerada para as necessidades da prática musical clássica ocidental” (ibid, p. 23), e passa a discutir diferenças analíticas e teóricas em relação à concepção de ritmo e escrita, trazendo à baila musicólogos que tratam da “música africana”<sup>622</sup>.

Fundamentalmente, a preocupação do autor está em estabelecer algumas premissas – notadamente questões que corroboram o conceito da *timeline pattern*, ou o ciclo rítmico do samba - para discutir fundamentos que supostamente desautorizariam a utilização do termo síncope (“característica” ou não) para classificar aquilo que há de “mais característico” no samba (ou sambas) no Brasil.

---

<sup>622</sup> Tratamos a expressão “música africana”, entre aspas por reconhecer os problemas que o termo abarca em diversos níveis. Ver mais em AGAWU (1995, p. 380-4, principalmente p. 384-7).

Não cabe e não iremos, aqui, prolongar a discussão específica do conceito de síncope<sup>623</sup> - mesmo porque Sandroni, depois desta argumentação inicial, assume que vai adotá-la por “comodidade” (2012, p. 31) -, pois desejamos somente ilustrar que o sentido de “deslocamento” que ela carrega é utilizado pelo autor para trabalhar com os conceitos de cometricidade e contrametricidade, “cunhados por M. Kolinsky, a propósito do livro *Studies in African Music*, de A. M. Jones” (apud SANDRONI, 2012, p. 23) e sua aplicabilidade sobre as linhas melódicas percebidas em gravações de compositores do Estácio realizadas pelo cantor Francisco Alves. Segundo Sandroni, o “paradigma do Estácio” trata de adaptações do ciclo rítmico em questão que passa a caracterizar, dentro da incipiente indústria musical, a partir da década de 1930, aquilo que entendemos desde então como samba. Nas palavras do autor (2012, p. 219):

A progressiva adoção do *novo* paradigma rítmico do samba nos anos 1930 reflete pois uma nova capacidade, por parte da cultura oficial brasileira, de aceitar ritmos muito mais contramétricos do que os previstos pelo *velho* paradigma do *tresillo*. Desde o final da década de 1930 a música escrita, a música gravada, os músicos de orquestra que participavam das gravações, os arranjadores, os diretores artísticos das gravadoras, o público consumidor de discos e de partituras, todo este conjunto que podemos chamar de “cultura musical oficial” passou não apenas a aceitar musicalmente o novo paradigma, mas a identificá-lo com o verdadeiro samba, isto é, com um gênero que, no mesmo período, passava a ser considerado como a principal expressão musical do país (destaques nossos).

Portanto, uma ideia central na caracterização do paradigma refere-se à qualidade “mais contramétrica” do que a do paradigma que caracterizava o samba anteriormente, o do *tresillo*. Em ambos os casos, a questão da contrametricidade faz alusão à “síncopa”, ou música excessivamente sincopada etc., cuja origem estaria ligada aos “ritmos africanos”, não especificamente ao modo em que estes são organizados e organizam a performance diretamente relacionados ao ciclo rítmico, mas fundamentalmente em oposição à teoria europeia do compasso como a responsável pelo termo técnico aludido quando se trata do samba urbano moderno. Ao mesmo tempo, está clara outra preocupação do autor no que diz respeito à aquisição de familiaridade de todas as pessoas envolvidas no processo industrial da

---

<sup>623</sup> Para algumas críticas acerca do uso da síncope por Sandroni, ver: FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos. *Per musi*, p. 127-149, 2010; MENEZES, Enrique Valarelli. **Mário de Andrade e a síncope do Brasil**. Tese de Doutorado. PPGMUS-ECA Universidade de São Paulo (p. 26-8, 171-4); BRANDÃO, Ricardo Augusto. O que as mãos não ousam tocar: Revisão crítica das “premissas musicais” do livro Feitiço Decente de Carlos Sandroni. *Revista da Tulha*, v. 7, n. 1, p. 9-32, 2021; ARAUJO JUNIOR, S. M.; CAMBRIA, V.. **ATRAVESSANDO...NO BOM SENTIDO: CONCEPÇÕES DE TEMPO NO SAMBA E NA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA**. 2002. (Apresentação de Trabalho/Congresso). Neste último, a crítica se refere à ineficiência da substituição do termo “síncopa” por “contrametricidade”.

fabricação do disco com a nova linguagem, ou o novo sotaque que se impunha. Desde os músicos de orquestra, os arranjadores, diretores artísticos, o público consumidor, e como ele mesmo coloca, toda uma “cultura oficial” passa a reconhecer e, em última instância, legitimar a existência dessa novidade.

A formulação do paradigma, portanto, estaria atrelada a alguns conceitos que a diferenciariam de outros assumidos pela teoria ocidental. É nesse momento que o autor expõe algumas teorias de estudiosos da música africana, começando pela definição da “rítmica aditiva”, de A. M. Jones, seguida da imparidade rítmica, de Simha Arom<sup>624</sup>.

A.M. Jones, importante estudioso da música africana, formulou a questão da seguinte maneira: a rítmica ocidental é *divisiva*, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3).

Quanto à imparidade rítmica, já a abordamos, ainda que indiretamente, nos subcapítulos “**4.1 Linha-rítmica de 16 pulsos do samba e *kachacha***” e “**4.2 Sobre as diferentes posições métricas do ciclo rítmico**” deste trabalho, mas será importante notar como Sandroni a descreve para prosseguirmos (ibid, 26-7).

(Arom) percebeu a existência, na música africana, de um importante grupo de fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários (as nossas semínimas e semínimas pontuadas) dava sempre origem a períodos rítmicos *pares*: por exemplo, a série 3+3+2 (ou seja, duas semínimas pontuadas + semínima) configura um período de oito unidades; a série 3+2+3+2+2 configura um período de 12 unidades, e assim por diante. Mas qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas *ímpares*. Assim, neste tipo de lógica rítmica, o período de oito não pode ser dividido em 4+4, mas somente em 3+5 (ou 3+[3+2]); o período de 12 não pode ser dividido na metade exata (6+6), mas apenas em quase metades (5+7, ou [3+2]+[3+2+2]). Arom chamou este fenômeno de “imparidade rítmica”

Como se nota, o processo pelo qual Sandroni expõe a imparidade rítmica, a partir de Arom, está diretamente atrelado ao conceito de aditividade. Portanto, munido de ambas

<sup>624</sup> AROM, Simha. **Polyphonies et polyrythmies d’Afrique Centrale**, Paris, SELAF, 1985. (Apud Sandroni, 2012, p. 259). As transcrições do ciclo que extraímos de Mukuna (2006), nas quais o autor faz a referência da divisão dos pulsos percutidos em 7+9, estão presentes em seu livro, produto de uma tese, e que teve sua primeira edição lançada em livro, no Brasil, em 1979 (São Paulo: Global Editora, 1979. 230p). Informação obtida na resenha de sua primeira edição, feita por Tiago de Oliveira Pinto em **The World of Music**, Vol. 29, No. 2 (1987), pp. 73-75.

teorias, o autor traz então o modo pelo qual as mesmas seriam percebidas na música africana: uma delas, “o que Nketia chamou de *time-lines*”; a outra, o que Arom batizou de “ostinato variado”, que consistiria em variações realizadas pelo músico responsável pelo *time-line*. A partir desta última, os grupos ternários (3) poderiam ser subdivididos, por exemplo, em 2+1 e 1+2, mas sempre respeitando o conceito da imparidade rítmica durante o período total do *timeline pattern*. É nesse momento que o autor conclui que “é neste sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África” (2012, p. 28). A ideia central, aparentemente neste momento, seria trazer o *timeline-pattern* como elemento constitutivo do novo tipo de samba, e não uma rítmica “aleatória” ou organizada aleatoriamente, que se verifica muito semelhantemente na organização das melodias analisadas.

A partir do ostinato variado, Sandroni (2012, p. 30-4) expõe sua teoria do “paradigma do tresillo”, que consiste em variações rítmicas que poderiam ser agrupadas da mesma maneira, como exposto, subdividindo o grupo ternário. Segundo o autor, essas variações poderiam estar na origem de diversos ritmos verificados em partituras da música afro americana e, notadamente, na “síncopa característica” da música popular brasileira, como a chamou Mario de Andrade referindo-se à sincopação em semicolcheia-colcheia-semicolcheia no primeiro tempo de um compasso 2/4.

Retomando o ciclo de 16 pulsos, após constatá-lo em algumas gravações, tocado em cuícas, tamborins e garrafas, Sandroni chama a atenção para o fato que, a despeito de seu reconhecimento, “não sabemos ainda quais são as propriedades formais dela (a linha rítmica)”, ou, em outras palavras “não sabemos o que há de comum entre todas estas variantes citadas por Didier, Mukuna, Araújo, Kubik, ouvidas nos discos de Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho e tantos outros” (ibid, p. 38). Assim, conclui o autor, neste momento (ibid., p. 38)

Ora, o leitor já terá notado que a definição deste ponto comum torna-se mais fácil se recorrermos ao que aprendemos anteriormente sobre a rítmica africana. Pois as fórmulas rítmicas que estamos discutindo aqui, bem como aquelas do paradigma do *tresillo*, correspondem à definição dos “ritmos aditivos” de Jones, das *time-lines* de Nketia e sobretudo da “imparidade rítmica” de Arom. Assim, o paradigma do *tresillo* corresponde à imparidade rítmica num ciclo de 8 pulsações (3+3+2 e suas variantes); e o novo paradigma que vimos predominar no samba carioca mais recente, à mesma num ciclo de 16 pulsações (2+2+3+2+2+2+3 e suas variantes).

Do trecho acima, finalmente, parece claro que o autor se aproxima de sua própria indagação sobre “as propriedades formais do ciclo”, ou, em outras palavras, estaria criando

um arcabouço estrutural passível de ser aplicado às variações notadas nas linhas guias notadas no repertório elencado. De algum modo, é importante lembrar que as teorias estruturantes tomadas como base para a construção dos paradigmas foram baseadas em estudo de repertórios de regiões do continente africano, nos quais a linha-rítmica costuma ser ouvida constantemente, eventualmente por horas a fio; portanto, diferentemente daquilo que, como já notamos, comumente ocorre no samba<sup>625</sup>.

Ainda assim, parece implícito que Sandroni considera as “fórmulas rítmicas” como independentes umas das outras – ou melhor, que seriam derivadas de outras fórmulas e que possuem qualidade em comum por obedecerem à “imparidade rítmica”. Seriam, em outras palavras, fórmulas novas e distintas, ou ainda em “adaptação”, mas que estariam a caminho da forma que foi notada posteriormente.

Em suma, Sandroni parece levar adiante a possibilidade de que tais construções sejam menos tributárias do ciclo rítmico ou articuladas por ele em sua forma notada pelos autores como Kubik e Mukuna – mesmo com suas aparentes ou supostas diferenças, como procuramos fazê-lo neste trabalho -, do que pela possibilidade gerativa ou criadora baseada no pressuposto da imparidade rítmica, única e exclusivamente. Isso parece ainda mais claro quando dá sua descrição da construção de seu “paradigma do Estácio”, no qual não somente tais fórmulas são (ou aparentam ser) mutuamente exclusivas, mas que seriam uma criação dos anos 30, em direção às fórmulas notadas pelos autores elencados – com a “imparidade” de 9+7 ou 7+9 - cerca de 40 anos depois.

no caso do paradigma do Estácio, a existência de um número maior de agrupamentos binários (cinco) possibilita a *existência de duas versões básicas: a primeira*<sup>626</sup> [...] *predomina como visto no samba mais recente (até por volta de 1990 pelo menos). Ela corresponde à imparidade rítmica na versão estrita de Arom, na qual os valores podem ser agrupados em 7+9 ou 9+7; os cinco agrupamentos binários ficam dois de um lado, três do outro. Mas vamos encontrar [...] uma outra versão, predominante no período 1928-33, que é o do nascimento e consolidação do estilo. Essa versão não foi descrita por Arom e consiste em trocar de lado um dos agrupamentos binários, ficando apenas um de um lado e quatro do outro: (2+3)+(2+2+2+2+3), ou 5+11. Ela compartilha com a anterior a assimetria e a interpolação de valores ternários entre os binários, que é o que distingue ambas dos compassos ocidentais. Mas essa outra versão possibilita a realização de variantes mais cométricas do que a primeira. Isto me faz*

<sup>625</sup> Ao mesmo tempo, tais teorias desconsideram aspectos outros, como o cultural. Sobre o assunto, ver em bibliografia, AGAWU (2006).

<sup>626</sup> O ciclo rítmico tal qual descrito por Mukuna, Araújo e Pinto.



*pensar que ela pode ser encarada como “versão de transição”, mais facilmente assimilável por intérpretes e público no período de instalação do novo estilo de samba. (Sandroni, 2012, p. 38-9, destaques nossos)*

Uma breve colocação, antes de prosseguirmos: nas obras de Kubik (1979) e Mukuna (2006) – cuja primeira edição é de 1979 – há a descrição do ciclo rítmico, sendo que a divisão entre os grupos de 9 e 7 pulsos, portanto aludindo à questão da aditividade, só aparece em Mukuna. Em Kubik (ibid, p. 14-5), há a explicação dos *mnemônicos verbais* aprendidos pelas crianças como um dos modos de perpetuação desse ciclo, como vimos, ao mesmo tempo em que o autor nega ter encontrado indícios de aditividade entre músicos africanos. Por fim, em nenhuma destas obras há citação sobre imparidade rítmica, como também não há citação de alguma obra de Arom em suas bibliografias.

Assim, Sandroni afirma que ao transcrever as melodias dos sambas constatou “que o ritmo contido na articulação silábica sugere o da batucada”, mais especificamente “que eram construídas usando o arcabouço rítmico do paradigma do Estácio [...] as sílabas da melodia são articuladas não nos pontos preferenciais de um compasso 2/4, mas naqueles previstos pela imparidade rítmica” (ibid, p. 203-4). Nota-se, nestas colocações, a prescritividade estrutural de Sandroni, não só na tentativa de se afastar da teoria musical ocidental, mas que também se reflete na potência e ubiquidade de sua teoria. A impressão é de que a “origem” da síncopa contida nas melodias dos sambas que analisou é diretamente ligada à “imparidade rítmica”, mas não ao ciclo rítmico/*timeline pattern*.

Vamos nos deter, inicialmente, à questão da aditividade. Como verificamos em relação às gravações elencadas neste trabalho, como também em exemplos trazidos principalmente por Graeff no subcapítulo anterior, notamos não somente uma gama ampla de variações relacionadas ao ciclo rítmico, como também foi possível aferir resultante de ciclos completos que ocorrem concomitantemente em um mesmo samba. Essas resultantes acabam por ampliar não somente a gama de exemplos de padrões diretamente relacionados ao ciclo rítmico, mas, tanto quanto a interessante sugestão do “passado, sem o qual não há futuro”, citada em Anku, também problematizam em grande medida a tentativa de buscar “propriedades formais” desse ciclo. Na verdade, essa busca talvez esteja mais implicada à orientação do pesquisador do que do objeto em observação. Em última instância, isso remete às observações de Kofi Agawu (2006, p. 6) sobre abordagem estrutural, da qual se subentende que a estrutura se relaciona com “atributos materiais mediados por uma nomenclatura matemática precisa e livre das

contingências de expressividade”. Ou seja, de modo implícito, dá-se o privilégio da análise a uma visão estruturalista em detrimento de outra, culturalista<sup>627</sup>.

Quer seja atribuído com base no comportamento de desempenho observado, ou presumido com base em uma concepção da natureza do processo composicional, o pensamento matemático é, de acordo com essa visão, implícita nos modos de proceder dos músicos africanos.<sup>628</sup> (Agawu, 2006, p. 11, tradução do autor)

Note-se que o questionamento sobre o conceito de aditividade em Agawu parte da representação musicográfica da imparidade rítmica, que, como a representamos no início da discussão, justamente diferencia matematicamente as duas partes seccionadas do ciclo rítmico a partir de seus pulsos percutidos que não permitem a divisão das duas metades em partes iguais. Deste modo, afirma Agawu, poder-se-ia argumentar “que o enquadramento aritmético exemplificado por uma noção como ‘processo aditivo’ é simplesmente uma maneira econômica de expressar as *qualidades percebidas intuitivamente e transmitidas afetivamente* pelos músicos africanos”; portanto, estaríamos lidando com “diferentes economias de expressão” (ibid, p. 11-2, destaque nosso).

Mas refugiar-se na diferença é negligenciar aspectos da história, da ética e da política da construção do conhecimento. É minimizar o fato de que a quantificação, tida como processo natural ou mesmo universal na metrópole, foi levado a em análises do ritmo africano aparentemente sem necessidade de mais justificativas. Mas o pensamento quantitativo como prática institucional é um desenvolvimento contingente, não é necessário ou inevitável. É sustentado por uma maior economia política e capitalista, e no caso específico de aplicações à música africana, por uma história imperial.<sup>629</sup> (Agawu, 2006, p. 12, tradução do autor)

Em consonância com Agawu, Kubik (1979) afirma que os “*time-line patterns* possuem uma estrutura intrínseca e não aditiva, como muitos autores ocidentais têm sustentado”. Kubik ainda faz questão de ressaltar que “conversando com músicos africanos em suas próprias

<sup>627</sup> Agawu (2006, p. 6) enfatiza o uso de ambas as perspectivas, estrutural e cultural, notando que “o reino da cultura pode e de fato incorpora estrutura, enquanto a estrutura por si mesma inevitavelmente possui uma história cultural”.

<sup>628</sup> Whether attributed on the basis of observed performance behavior, or presumed on the basis of an ethical conception of the nature of the compositional process, mathematical thinking is, according to this view, implicit in African musicians’ ways of proceeding.

<sup>629</sup> But to take refuge in difference is to overlook aspects of the history, ethics, and politics of knowledge construction. It is to downplay the fact that quantification, held as a natural or even universal process in the metropolis, has been brought to bear on analyses of African rhythm with apparently no need for further justification. But quantitative thinking as an institutional practice is a contingent development, not a necessary or inevitable one. It is propped up by a larger capitalist and political economy, and in the specific case of applications to African music, by an imperial history.

línguas [...] como pude fazê-lo, por exemplo, em Angola e no noroeste de Zâmbia, não se encontra um vestígio de ‘concepção aditiva’”<sup>630</sup> (1979, p. 14). Finalmente, Agawu (ibid, p. 10-1) sustenta sua visão contrária ao conceito aditivo com base nas línguas nativas.

Os músicos africanos pensam de forma aditiva? A evidência até agora é que eles não o fazem. Escrevendo em 1972 sobre a versão iorubá do *standard pattern*, Kubik<sup>631</sup> declarou: “Não há evidências de que os próprios músicos o considerem ‘aditivo’.” Argumentei em outro lugar que o pensamento aditivo é estranho a muitos modos de proceder dos músicos africanos. Por um lado, a estrutura silábica de numerosas línguas nativas é tal que a contagem das palavras “um”, “dois”, “três”, até “seis” têm principalmente duas sílabas, às vezes três. Isto é em contraste com seus equivalentes ingleses de uma sílaba. Portanto, tentando renderizar o *standard pattern*<sup>632</sup> como 2+2+1+2+2+2+1 em uma dessas línguas produz um excesso de sílabas que impede o desempenho eficaz. Então, também, parece não haver nenhum traço de uma concepção aditiva nos discursos dos músicos, direta ou indiretamente. Assim, embora Jones, Nketia, Brandel e muitos outros insistiram certa vez que o ritmo aditivo é, como Nketia colocou, “a marca registrada da música africana”, esse ponto de vista é com toda a probabilidade um erro colossal.<sup>633</sup>

Portanto, a questão da aditividade guarda de fato relações estreitas ou mesmo diretas com a imparidade rítmica. Estreitas, pois se por um lado o que lhe dá nome e conceito está relacionado com a soma de seus pontos de ataque, por outro é algo que está relacionado intrinsecamente à estrutura do ciclo, e esta é percebida direta ou indiretamente por seus participantes, músicos, dançarinos(as) etc.. O próprio conceito foi formulado a partir de estruturas rítmicas periódicas percebidas em repertórios africanos, ou seja, em ciclos. À parte esses questionamentos, a observação de que as melodias guardam muitas semelhanças com o

<sup>630</sup> Time-line patterns in African music have an intrinsic structure. When authors have often described them as “additive rhythms”. When conversing with African musicians in their own languages, however, as I have been able to do, for instance in Angola and northwestern Zambia, one cannot find a trace of an “additive” concept.

<sup>631</sup> Kubik, “Oral Notation of Some West and Central African Time-Line Patterns,” *Review of Ethnology* 3, no. 22 (1972): 169–76., 170. Apud Agawu, 2006, p. 12, 43 (bibliografia). Kubik (1979, p. 14-5) faz menção a esta mesma obra ao se referir ao sistema de notação oral.

<sup>632</sup> Agawu está analisando, como visto anteriormente em Anku, uma fórmula do oeste africano, de 12 pulsos, diferente da que abordamos aqui.

<sup>633</sup> Do African musicians think additively? The evidence so far is that they do not. Writing in 1972 about the Yoruba version of the standard pattern, Kubik stated, “There is no evidence that the musicians themselves think it as ‘additive.’ ” I have argued elsewhere that additive thinking is foreign to many African musicians’ ways of proceeding. For one thing, the syllabic structure of numerous indigenous languages is such that the counting words “one,” “two,” “three,” up to “six” have mostly two syllables, sometimes three. This is in stark contrast to their one-syllable English equivalents. Therefore, attempting to render the standard pattern as 2+2+1+2+2+2+1 in one of those languages produces an excess of syllables that impedes effective performance. Then, too, there appears to be no trace of an additive conception in the discourses of musicians, whether directly or indirectly. So, although Jones, Nketia, Brandel, and many others once insisted that additive rhythm is, as Nketia put it, “the hallmark of African music,” this viewpoint is in all likelihood a colossal error.

ciclo rítmico em questão é algo particularmente interessante, muito embora a rigidez da teoria estrutural de Sandroni, nesse ponto, se sustente em alguns pressupostos frágeis e bastante questionáveis. Vejamos: independentemente da validade ou não dos pressupostos “aditivos”, essa teoria só foi possível pela observação/percepção de uma estrutura repetitiva, periódica, que se faz presente no samba. O fato de ela possuir tal “qualidade” nos confirma que o ciclo *carrega* em si mesmo essa qualidade, a imparidade rítmica. Mas daí depreendermos que “novas imparidades” surgem dessa teoria parece apontar para um método, que, além de apoiado em tais pressupostos, prescinde do ciclo em sua forma típica<sup>634</sup>. Isso fica ainda mais claro, no caso de Sandroni, quando o autor afirma que notou outra imparidade, “não descrita por Arom”.

A própria afirmação de que “o ciclo rítmico se ajusta à melodia” (ibid, p. 204) inverte a ordem dos eventos, tanto quanto sugerir que “tudo se passa como se o cantor pudesse buscar suas alternativas no pequeno repertório de variações rítmicas que constitui aqui uma classe de equivalência, e entre elas — mas só entre elas — escolher” (ibid, p. 205). Isso mostra que independentemente do número de sílabas da estrofe, há uma orientação rítmica – o ciclo – com a qual o compositor ou cantor interage na construção de sua obra. Em outras palavras, de outro modo, não seria aquilo que conhecemos como samba, não seria o que o que deveria ser, não seria o que... é! Pois se o ciclo rítmico cumpre a função de orientador, não ocorreu ao autor que as melodias estavam articuladas por ele, sem a necessidade de “obedecer” a qualquer teoria prescritiva?

Finalmente, os casos analisados por Sandroni estão relacionados à indústria de discos, cantados e tocados não por seus autores, mas por pessoas diretamente ligadas a um universo profissional de orquestras de gravação muito possivelmente distante da realidade daquilo que, a partir das comunidades negras, passava a ser incorporado ao samba – inclusive pelos compositores negros da turma do Estácio. Um exemplo correlato descrito por Lorenzo Mammi (1992) pode nos ajudar a jogar luz nesse ponto: Mammi (ibid, p. 63-4) afirma que “a perda da indefinição social, que caracterizara a prática musical em Nova Orleans, coincide com uma profissionalização radical dos músicos”.

A organização interna da *big band*, na década de 30, repete a da fábrica, mas como que em negativo. A atividade do músico é altamente especializada, como a do operário na divisão taylorista do trabalho. O produto final, porém,

<sup>634</sup> Por exemplo, o autor afirma que “as articulações rítmicas da melodia dos sambas em questão “caem” nos pontos previstos *pela lógica da imparidade rítmica.*” (ibid., p. 204, grifo nosso)

não é o resultado da mera divisão de tarefas, e sim da adição de atos criadores. Duke Ellington e Count Basie, os melhores compositores *swing*, reescreviam continuamente os arranjos a partir da forma com que cada integrante da orquestra modificava espontaneamente sua parte. (ibid, p. 64)

Guardadas as proporções e diferenças, o fato para o qual Mammi chama a atenção assemelha-se ao de Sandroni. Mas aqui os que estão ativamente ligados especificamente a esse processo industrial na gravação dos discos são seus próprios autores, responsáveis tanto pela criação e readequação dos arranjos, como também pela circulação mais rápida e ampla da informação. Diferentemente, aqui levaríamos ainda muito mais tempo para ouvirmos a interpretação de sambas feita pelos seus próprios criadores. Muito embora Francisco Alves e Mário Reis tivessem contato com sambistas da cidade, ou do Estácio, nada nos garante que teriam cantado da mesma maneira que eventualmente o teriam feito seus autores<sup>635</sup> - ainda mais fora do estúdio, em seu ambiente, cotidiano etc.. Ressalta-se, portanto, que essa mediação entre diferentes setores sociais na elaboração daquilo que começa a tomar corpo dentro da indústria fonográfica mostra, também, seus ruídos<sup>636</sup>.

Restaria perguntar, então, se o ciclo, em sua forma como o notamos dentro de um trabalho instrumental, teria sido aprendido por esses sambistas – Candeia, Casquinha, Joãozinho da Pecadora, Wilson Moreira, Velha, Anézio, Hélio Nascimento, Osmar do Cavaco, Dotô, Marçal, Elizeu, Gordinho - por meio de gravações industriais que se desenvolveram a partir dos anos 30? Não estaria desde antes circulando entre as populações negras, de sambistas? Não teria o ciclo emergido noutros lugares do país onde práticas acústicas de trabalho envolvendo populações negras se faziam presentes, mesmo que “à margem da cultura oficial”? Em suma, o Brasil teria sido “contaminado” pela percepção do ciclo propagado somente pela indústria fonográfica, sem que ele já estivesse presente em práticas de sua população; e teria a indústria “arriscado” ao adotar em seu produto uma qualidade que não estava já notada, circulando em seu público consumidor? Essa suposição não parece ocorrer claramente no argumento de Sandroni, mas ao mesmo tempo, deixa a

---

<sup>635</sup> Inclusive ao cantá-las para o maestro/arranjador do estúdio antes da elaboração do arranjo. Isso é notável, ainda mais, no caso da interpretação dos músicos, muitos deles certamente desconhecedores do “balanço” dado pelos sambistas. Esse fato é ressaltado por Sandroni, muito embora a relação de “aprendizado do novo ritmo” pela produção industrial seja a preocupação mais ressaltada, senão a única. Como exemplo, sugerimos a audição da gravação de *Nem é bom falar*, feita por Francisco Alves, atentando para as cordas, principalmente nas segundas partes.

<sup>636</sup> Talvez o único exemplo de problemas com o “sotaque brasileiro” que tivemos acesso foi de Dori Caymmi, que conta em entrevista sua dificuldade em explicar sua música para um maestro estadunidense, mesmo cantando e tocando. Ver em Ferraz, 2018, p. 106-7.

possibilidade em aberto, uma vez que o destaque e a preocupação estão centrados no surgimento do ciclo rítmico em gravações elaboradamente comerciais. Nossa preocupação é justamente sobre aquilo que ficou seletivamente “à margem da cultura oficial”. Comentaremos mais sobre esse assunto, à frente.

Retomando as afirmações de Sandroni, e adentrando na segunda questão sugerida no início deste subcapítulo, o autor sustenta que no período de 1928-33 há uma “outra versão” que “não foi descrita por Arom”<sup>637</sup>, que apresenta uma “imparidade rítmica” diferente, não de 9+7 ou 7+9, mas de 5+11. O autor se refere a este evento como uma “versão de transição”, mais facilmente assimilável por intérpretes e público no período de instalação do novo estilo de samba”, como citado, anteriormente. Essa variação, sustenta o autor, foi percebida nos sambas “‘Não é isso que eu procuro’, ‘A malandragem’, ‘Nem é bom falar’, ‘O que será de mim’, ‘Nem assim’, ‘Se você jurar’, ‘Ora vejam só!’ e ‘Gosto que me enrosco’”, sobre os quais sustenta: “É por estes sambas que vou começar a mostrar o aparecimento do paradigma” (ibid,p. 205). É nesse ponto onde acreditamos que essa percepção, muito mais do que a importante contribuição em notar a interação das melodias com o ciclo rítmico, parece implicar a construção de um método, ou ao menos dá pistas disto.

Para explicar as fórmulas que se aproximariam do “paradigma do Estácio”, Sandoni exemplifica três fórmula recorrentes notadas em algumas partes desse conjunto de sambas, e nota que estas proporcionam versões mais “cométricas”.

Exceções como estas aparecem sistematicamente, em pontos semelhantes, nos sambas do período: a cometricidade tende a substituir a contrametricidade nos inícios ou após pausas prolongadas. Isto parece indicar que, para a sensibilidade musical *dos sambistas* (sic), o início (ou reinício após longa pausa) *seria um ponto onde todas as articulações rítmicas devem coincidir, e isto se obteria mais facilmente através da cometricidade que da contrametricidade, mesmo à custa de um momentâneo abandono do paradigma* (ibid, p. 208, grifo nosso)

Assim, o autor transcreve uma linha guia abaixo da pauta com a melodia, onde exemplifica a semelhança das articulações com a “versão de transição”. Aqui não nos preocupamos com a melodia, mas a suposta versão de transição do ciclo rítmico.

---

<sup>637</sup> Em seu livro, Sandroni não descreve nenhuma fórmula notada por Arom, mas Kubik, Mukuna e Samuel Araújo. Do mesmo modo, não conseguimos consultar nenhuma obra de Arom em relação ao samba.



Ou seja, o distanciamento dos pulsos efetivamente percutidos nos permite aferir que podemos estar diante do ciclo rítmico em questão, em uma de suas inúmeras interpretações. O uso exclusivo da escrita ocidental, como ocorre no caso de Sandroni – se é que estamos no caminho certo – possivelmente causa alguns dos problemas notados por Graeff e Kubik, como vimos. Se por um lado o que se escuta é efetivamente o que está sendo tocado, sua transcrição na escrita ocidental abole a percepção da cadeia total, ao menos para a verificação específica que estamos fazendo. Nota-se, portanto, que a preocupação do autor está mais ligada à imparidade rítmica e, aqui, ainda mais com a “contrametricidade” constitutiva das acentuações/toques do ciclo rítmico. Apenas como exemplo, na busca por diferentes padrões, notamos um que guarda as mesmas distâncias das células percutidas do exemplo trazido por Sandroni, mas neste caso são efetivamente tocadas. Ela se encontra no cavaquinho, presente somente na introdução de *Casa de Bamba*, de Martinho da Vila<sup>640</sup>. (Lp *Martinho da Vila*, RCA Victor, 1969).

<b>Sandroni</b>	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.
<b>Cavaco</b>	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	.	X	.	X	X	.

Percebe-se, portanto, que a questão da imparidade rítmica foi seguida à risca pelo autor, ou seja, que a rítmica da melodia estaria obedecendo a uma “versão não notada” – não da “batucada”, mas da “imparidade rítmica”, de 5+11 - e por isso ela poderia ser uma “versão de transição” a caminho de “outra”, de 9+7.

Porém, como vimos, as variações do ciclo rítmico executadas nos exemplos de sambas de partido-alto que trouxemos também não são todas completas, com os nove toques. Pelo contrário: independentemente de como ou quando se “originaram”, ou como “soam” junto aos sambas, elas existem; ao mesmo tempo, estamos assumindo as sugestões de Anku, tanto sobre os ritmos multiconcêntricos como a relação espiralizada de configuração dos ciclos no repertório. Mesmo que ele possua uma “fórmula típica”, e que esta possa ser configurada durante uma execução, por exemplo, como aquela descrita por Oscar Bolão, outras formas dela podem se organizar simultaneamente tendo-a como referência implícita. Os níveis de

<sup>640</sup> Ainda assim, como se sabe, no estúdio de gravação procura-se dar tratamento às faixas, podendo comumente haver discussão de ideias, sugestões etc., as quais podem ser dadas pelos músicos, pelo compositor/intérprete e, notadamente, por escalões hierarquicamente mais influentes ou decisivos sobre o produto disco, como o produtor, o diretor artístico etc.



profundidade alcançados pela interação do ciclo em diferentes formas/rotações – como pudemos notar no caso do *Partido em 5* – parecem sugerir tanto um longo processo de maturação nas práticas e redes de sociabilidade que remontam ao trabalho acústico (cf ARAÚJO, [1992], 2022) principalmente por populações negras de sambistas, como também o desenvolvimento de uma linguagem cuja “sintaxe”, como sugere Anku, foi sendo construída determinada por estruturas – acústicas e “musicais” - consagradas consensual e historicamente por seus praticantes.

As próprias formas reduzidas do ciclo que são configuradas principalmente pelas palmas, às vezes ouvida na cuíca e no pandeiro de corte, são orientações acústico-cinéticas que não estão destinadas a “prescrever” onde e quando se deve cantar, mas uma fórmula com a qual se interage na construção rítmica de versos. Esse arsenal de fórmulas é mantido pela circulação das mesmas, o que ocorre por meio de tais práticas informais (nos quintais, tendinhas etc.) e institucionalizadas (escolas de samba), ou seja, os partidos, os pagodes. Mesmo na ausência de instrumentos, mas somente na interação dos versos com as palmas, nesse “pulular” de fórmulas em interação, espiralizadas: é o aspecto do objeto ao qual nos focamos, o “balanço” específico do samba, de um processo sonoro em constante movimento (vida) e que procura evitar a estagnação (morte). O suposto “pagode informal” é contínuo, não sugere grandes mudanças rítmicas, de andamento ou mesmo de arranjos “elaborados”; em última instância há previsibilidade não só da manutenção de seu aspecto acústico, implicando uma participação “perene” dos sambistas, a constância que gera a segurança, como posto por Turino (2008), mas que também implica uma relação com o tempo distinta daquela que cronometra as faixas, cuja fruição, além de distanciada, obedece a outros parâmetros.

Retomando aos exemplos de Sandroni nesse específico caso da “versão de transição”, abaixo reproduzimos suas transcrições<sup>641</sup> e submetemo-las a três das fórmulas mais comuns que encontramos nos exemplo trazidos pelos sambas de partido-alto neste trabalho. Porém, aqui faremos a comparação não pela partitura ocidental, mas pelo TUBS<sup>642</sup>.

---

<sup>641</sup> Nos três exemplos que elencamos, houve discrepância nas tonalidades. Muito possivelmente isso ocorreu por termos utilizado versões da internet. Realizamos todas, diferentemente, em compasso quaternário pelas razões já explicitadas neste trabalho.

<sup>642</sup> O destaque alcançado pela transcrição neste modelo é dado pelo momento de ataque, mas por outro lado não privilegia o aspecto da duração, cuja importância é evidente nestes casos e que podem ser entendidas na escrita ocidental.

*Nem assim*

Ai, mi nha vi da Ó, deus te nha pe na de mim 643

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	ai	.	.	.	.	.	.	.	mi	.	.	.	nha	.	.	vi
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	da	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	Ó	.	.	deus
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	.	.	.	te	.	nha	.	pe	.	.	na	.	de	.	mim
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

<sup>643</sup> Esta transcrição foi a única em que optamos por destacar as duas vozes que estão na gravação, de Francisco Alves e Mario Reis, como também a modificamos em relação à maneira transcrita por Sandroni (2012, p. 209), que coloca a primeira nota cantada antecipadamente em uma semicolcheia. Isso é algo que não parece mesmo ocorrer, mas não prejudica a análise que fazemos. Possivelmente a “antecipação” na melodia logo em sua primeira palavra, “ai”, transcrita em Sandroni, procura adequá-la às comparações com a “versão não notada”.

*O que será de mim*



Se eu pre ci sar al gum di a de ir pro ba ten te não sei o que se rá



pois vi vo na ma lan dra gem e coi sa me lhor não há

(16)		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
melodia	se	.	eu	.	.	.	pre	.	ci	.	sar	.	al	.	gum	.	.	di
p-a 1		.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	.	X
p-a 2		.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	.	X
p-a 3		.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	a	.	.	.	.	de	.	ir	.	pro	.	ba	.	.	ten
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	te	.	.	.	.	não	.	sei	.	o	que	.	se	.	rá
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	pois	.	.	.	vi	.	vo	.	na	.	.	ma	.	lan	.	dra
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	gem	.	.	.	.	e	.	coi	.	.	sa	.	me	.	lhor
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	.	.	.	.	.	.	.	não	.	.	.	.	.	.	há
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

*Nem é bom falar*



(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	.	.	.	.	.	nem	.	tu	.	o	.	que	.	se	diz
p-a 1	.	.	.	.	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	.	.	.	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	.	.	.	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	.	.	.	.	.	.	.	se	.	.	.	.	.	.	faz
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	.	.	.	.	.	eu	.	di	.	go	e	.	se	.	rei
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	.	.	.	.	.	.	.	ca	.	.	.	.	.	.	paz
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	.	.	.	.	.	.	.	de	não	.	re	.	sis	.	tir
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

(16)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
melodia	.	.	.	.	.	.	.	.	nem	é	.	bom	.	fa	.	lar
p-a 1	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X
p-a 2	.	X	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X
p-a 3	.	X	.	.	X	.	X	.	X	.	X	.	.	X	.	X

Ou seja, mesmo com fórmulas reduzidas, há inúmeros pontos de coincidência entre as mesmas e a rítmica da melodia, ao ponto de afirmar que a “versão de transição” poderia ser substituída por qualquer uma delas. Isso corrobora em grande parte a questão das melodias serem organizadas pelo ciclo, como notou Sandroni, mas que não “obriga” nem que as articulações sejam feitas sempre e somente nos pontos explícitos pelas formas, e muito menos ainda que o cantor deva “escolher” onde ou *como* articular. Percebemos aqui, também, que não há necessidade de se aferir as melodias com o ciclo completo, pois tanto ele como outras formas derivadas carregam nelas mesmas o princípio (vamos chamá-lo assim) da imparidade rítmica. Mesmo que este fato, qual seja, a relação coincidente dos pontos de articulação da melodia com o ciclo rítmico, não seja “lei” ou obrigatoriedade para se fazer um samba - haja vista as próprias melodias dos discos *Partido em 5 Vols I e II*<sup>644</sup> – e mesmo que haja

<sup>644</sup> Ver FERRAZ, 2018, em Apêndice.

prolongamentos melódicos, como no samba *Nem assim* (“ai, minha vida”, motivo que se repete logo após em “óh, Deus”), *O que será de mim* (“não há”) e também em *Nem é bom falar* (“diz... se faz”, “serei capaz” e “acabar”). Como sugerimos, inferir o ciclo rítmico como base ou articulador das melodias nos parece um fato, mas supor que estas estariam em adaptação por “obedecerem” a uma “outra versão” da imparidade rítmica nos afasta do objeto, o ciclo rítmico, como induz teleologicamente um processo “evolutivo” não só da organização melódica dos sambas mas como do próprio ciclo. Esse “pulular de fórmulas” em interação aprofundada parece-nos muito mais criativo, dinâmico, dialético e complexo do que uma teoria prescritiva elaborada a partir daquelas amostras poderia supor.

Novamente, nota-se a prescritividade da qual se reveste a sugestão inferida. Uma vez que a construção melódica tem o ciclo rítmico como seu orientador, tal prescritividade, por outro lado, está muito mais observante sobre a imparidade rítmica de onde advêm questões de cometricidade e contrametricidade. Essa questão parece ter suas raízes em uma comparação, bastante evocada pelo autor, sobre a diferença mais notável entre o “paradigma do *tresillo*” e o “paradigma do Estácio” que, tomados isoladamente, apresentam diferenças tanto em seu tamanho como também deixariam supor que o primeiro é menos contramétrico que o segundo. Nesse ponto podemos afirmar que a organização dos ciclos por Sandroni parece induzir a uma dedução analítica que parece privilegiar a escrita, tomando o ciclo em sua literalidade, de forma fragmentada e reducionista, mas não como um orientador<sup>645</sup>.

Sejam nos partidos que tomamos como exemplos auxiliares ou mesmo nos discos *Partido em 5*, podemos tanto ouvir palmas baseadas naquela típica do samba de roda como estas que usamos para comparar algumas melodias trazidas por Sandroni: o fato de coincidirem em diversos pontos não implica que são mais, ou menos contramétricas, pois essa contrametricidade é evocada somente pela estrutura do ciclo isoladamente, não tendo em conta por exemplo os pontos fixos, principalmente aquele que, se notamos corretamente, corta

---

<sup>645</sup> O próprio autor afirma que a pesquisa se iniciou com sua percepção de diferentes estilos de acompanhamentos feitos ao violão. Segundo Sandroni (ibid, p. 16), ele constatou que em sambas gravados no Rio de Janeiro a partir de 1917 os violonistas “não empregavam ali a batida tão familiar a mim e a meus contemporâneos, mas outro modelo”. Como violonista, também concordo com a afirmação do autor, mas nesse caso me refiro à “qualidade contramétrica” que, se por um lado, o ouvido não necessariamente nota ou “rejeita”, por outro, talvez nos diga mais sobre a organização rítmica à qual está orientada uma melodia, ainda que esta dedução passe ao largo de todos os condicionantes históricos que acabaram por configurar tal modelo de acompanhamento.

o ciclo ao meio, no nono pulso<sup>646</sup>. Por outro lado deixam claro que a construção das mesmas está, de fato, atrelada ao ciclo rítmico, corroborando as afirmações dos autores trazidos para esta discussão neste trabalho.

Creemos, por fim, valer a pena ressaltar uma questão eventualmente obnubilada durante a discussão. A forma intrínseca do ciclo rítmico reduzido, típica das palmas do partido-alto, parece de fato estar contida no ciclo completo; seja nele mesmo, seja na percepção de resultantes advindas da configuração espiralizada que se verifica na performance do próprio samba. E na própria comparação dessas fórmulas com as melodias trazidas por Sandroni, como vimos, isso pode ser constatado. Portanto – e por todas as razões já explicitadas – não parece viável crer que o ciclo rítmico notado por Kubik e Mukuna teria se “desmembrado”, durante fins dos anos 1920, em uma “versão de transição”, para depois “se recompor”, na década de 1970, quando esses pesquisadores a notaram em repertórios de samba no Brasil. Pelo contrário: todas essas informações, variações etc., parecem estar contidas na própria estrutura do ciclo rítmico e relacionadas ao modo que ele é trabalhado pelas comunidades sambistas.

### 6.2.1 As “fontes” na manutenção e circulação da informação

Bem próximo às conclusões de seu livro, Sandroni faz a seguinte afirmação:

Mas não é que a contrametricidade possua alguma essência popular, ou que uma pele mais escura torne automaticamente mais fácil a assimilação dela. Para voltar à imagem de Mário de Andrade, não é o “sangue”, mas o “convívio” que torna o paradigma do Estácio muito mais facilmente assimilável por músicos formados na tradição popular afro-brasileira que por músicos formados na tradição clássica europeia. Aqueles apresentam maior desembaraço em tal tipo de ritmo, por ser de ritmos assim que se faz o seu

---

<sup>646</sup> Mesmo que a referência dada aqui seja “aditiva” ao apontá-la numericamente, ela mostra que o ciclo nos sambas de partido-alto em questão também oferece uma referência métrica não relacionada única e exclusivamente aos acentos em suas partes. Da mesma forma, tal referência métrica não quer como também não é capaz de provar que ela é entendida enquanto referencial quantitativo ou calculadamente percebido pelos que tomam parte no trabalho, mas que podem ser, por exemplo, *qualidades percebidas intuitivamente e transmitidas afetivamente*, como sugerido por Anku, anteriormente. Muito embora os recursos que utilizamos para percebê-lo tenham levado em conta uma abordagem quantitativa, que também nos parece evidente em outros autores e autoras, como Graeff e Pinto, estamos tomando as mesmas estruturas como resquícios materiais explicitados em sua grafia como parte do método exploratório capaz de elucidar, ao menos parcialmente, alguns dos modos como o ciclo rítmico se apresenta e se relaciona com alguns eventos diretamente ligados à produção de sambas.



pão musical cotidiano. Para estes, ao contrário, a contrametricidade é a exceção (a “síncope”), que exige a duplicação gráfica da ligadura, e o recurso analítico da contagem. (2012, p. 218-9)

Esse “convívio” ao qual se refere o autor guarda relações com outra constatação, a de que “Francisco Alves empregava, em suas versões das melodias, ritmos mais próximos do paradigma do Estácio, ou, para dizê-lo de maneira mais geral, ritmos mais contramétricos, que os instrumentistas” (ibid, p. 215). Sandroni, neste caso, comparou algumas intervenções orquestrais, que normalmente se baseiam na própria melodia, com a melodia cantada por Alves. Ao mesmo tempo, como vemos na afirmação acima, novamente a contrametricidade é evocada no lugar do ciclo rítmico, ao mesmo tempo que ele nega “alguma essência popular” relacionada à mesma, tanto quanto à “pele mais escura”.

De modo inverso, o que estamos argumentando se refere justamente à essência popular relacionada não só da percepção do ciclo rítmico na indústria de discos, mas na manutenção e circulação da informação relacionada ao ciclo rítmico que, estando na base de práticas sociabilizadoras em populações negras, notadamente no trabalho acústico relacionado àquilo que, dentro da indústria, veio a “ocupar um espaço” que se refere àquele do “samba antigo”, e tornar-se o samba nacionalmente conhecido. Ao mesmo tempo, lançamos uma desconfiança acerca da própria ideia de “surgimento do ciclo” por meio de evidência histórica, relacionada à indústria de discos, mas que como orientador do “novo” tipo de samba, muito possivelmente já estava a circular dentre as comunidades negras de sambistas. Se a intenção da gravação, como sustentamos, está atrelada ao que consideramos enunciação política desses compositores, ela não só toma parte no samba como também, a partir dele, está diretamente relacionadas às críticas contra o racismo. O “convívio com as fontes” aludido por Sandroni, se por um lado evita tocar no assunto, prova por si mesmo que esse convívio relaciona-se às populações negras e populares de sambistas. A comparação que fizemos com melodias do Estácio se destina a problematizar suficientemente a versão de transição, entendendo que essas derivações (ou esta derivação) estão presentes naquilo que está diretamente atrelado não só ao componente do ciclo, mas aceitando, por meio de evidência notada no *Partido em 5*, que estas elaborações corroboram a sugestão da espiralidade do ciclo.

Ainda que seja uma amostragem suficientemente pequena para tal argumentação, reiteramos que aquilo que foi notado em relação ao ciclo rítmico em *Lá Vai Viola* parece apontar para um longo processo de acomodação do mesmo em uma configuração do trabalho acústico, o samba urbano, ainda que especificamente relacionado aos músicos presentes na

gravação, e que veio à tona para o grande público consumidor por meio dessas gravações industriais. O fato de ter sido notado em sambas feitos pelo grupo de compositores do Estácio não nos dá indícios de que eles eram os que, exclusivamente, possuíam tal técnica ou recurso, mas aponta para uma conjuntura histórica de interesses que envolve não somente a adoção deste modelo organizacional do samba como “legítimo” representante da “música popular”, mas à capacidade e interesse da indústria fonográfica em absorver tais composições, aliado ao fato de que cantores profissionais como Francisco Alves e Mario Reis acharam nesse grupo do Estácio um repertório com novidades técnicas e estilísticas que lhes chamaram a atenção, a ponto de investir nas mesmas. É nesse sentido em que as inovações do grupo – que não tinha “passagem livre”, ou não como Alves e Reis, no circuito de gravações industriais – são consideradas menos do que pioneiras, mas “inventoras” desse tipo de samba. Por exemplo, o samba de partido-alto *Quitandeiro*, de Paulo da Portela, é de 1932<sup>647</sup>, embora não tenhamos gravações da época para saber como era cantada pelo seu compositor. Ao mesmo tempo, nas transcrições<sup>648</sup> existentes em artigo de Edison Carneiro (1969), elaborado a partir de uma visita ao GRES Portela feitas no início da década de 1950, não se encontra nada ou pouca coisa parecida com o ciclo rítmico. Nesse ponto parece não haver dúvidas de que a falta de convívio com aquela prática sonora e a dificuldade em relação à escuta, aliado ao recurso “disponível” da transcrição ocidental, certamente geraram problemas que só foram melhor elucidados – ainda que não resolvidos – através de pesquisas que trataram da rítmica<sup>649</sup> relacionada à “música africana”. Os trabalhos pioneiros da década de 1970 que trataram do samba e sua relação com o ciclo rítmico, como Kubik e Mukuna, portanto, se mostram de grande importância, tanto quanto o de Sandroni, na virada do século XXI. De certa maneira isso mostra que tal discussão ainda é bastante recente como também só pôde seguir adiante por estudos publicados há menos de 45 anos, como também se deve destacar a tardia criação de programas de pós-graduação em música no Brasil, como o predomínio geral dos estudos musicológicos baseados na tradição europeia<sup>650</sup>.

---

<sup>647</sup> Esse partido-alto possuía somente “primeira”, ou primeira parte. O compositor portelense Monarco completou-a com uma segunda parte posteriormente, nos anos 1970.

<sup>648</sup> As transcrições foram realizadas por Lucy Munk, de quem não conseguimos obter maiores informações.

<sup>649</sup> Muito embora reconheçamos as críticas que esse isolamento arbitrário pode provocar, como também está na raiz do pensamento ocidental em relação à análise de estruturas musicais.

<sup>650</sup> Não é demais ressaltar que a música popular e notadamente o samba sofreram grande preconceito por parte de uma cultura elitizada em grande medida atrelada à música de concerto.

O que estamos aludindo aqui é que o ciclo rítmico é fundamentalmente uma informação, que como tal, necessita de um suporte para continuar a ser transmitida, uma rede de pessoas pelas quais tal informação possa permanecer circulando, eventualmente por anos, séculos, para manter-se viva: as pessoas carregam essa informação no corpo, mas para a fixação dessa forma em um repertório é necessário que tal informação circule coletivamente, que seja partilhada em uma forma expressiva, do contrário continuaria represada nos corpos.

Como notaram os autores, esse ciclo rítmico é de origem centro-africana, pelo que os estudos nos revelam, e permaneceu no Brasil por meio de redes de populações negras. Portanto, algumas indagações a respeito de como ou desde quando ele circula são de difícil verificação, talvez até pouco importantes, mas o fato do ciclo ter sido notado em melodias do Estácio serve como indício de que, à época, já se encontrava presente e suficientemente consolidado. Mas o que parece evidente é que de alguma forma ele só pôde ser notado em razão de seu suporte, o samba enquanto trabalho acústico, e que se relaciona duplamente com a questão da sobrevivência do ciclo: por um lado, é na prática acústica que ele mostra seu vigor e sobrevivência, por outro, tanto as formas desenvolvidas nessa prática quanto sua manutenção envolve redes de sociabilidade, troca e circulação de informação institucionalmente promovidas pelas escolas.

Como nos explicou Kubik (1979), visto na primeira parte deste trabalho, a presença dos *timeline-patterns* em sambas seria indicativo de possível “diagnóstico para conexões históricas com culturas africanas específicas”, razão pela qual o autor sugere que eles “devem ter sido um elemento bastante estável na história da música africana”, não tendo sido inventados em nenhum período histórico, mas permanecendo em prática por séculos. Nesse caso, o ciclo entendido enquanto informação prescinde de tambores, como ele diz, para se irradiar, pois sua prática está relacionada com os corpos que o conhecem, ele se fixa no gesto, na fala, na corporalidade, “os padrões dos tambores irão apenas recuar para dentro dos *corpos* das pessoas” e podem ressurgir “em condições favoráveis”, “como uma *consciência* de um estilo de movimento”.

Segundo Sandroni (2012, p. 223), “ver no paradigma do Estácio um traço de origem africana implica pois supor que ele existisse já no país bem antes de 1930 — mas, por assim dizer, em estado latente, ou seja, à margem dos registros da “cultura oficial”. Neste caso, o “estado latente” está associado única e exclusivamente em razão de “estar à margem dos registros oficiais da cultura oficial”. Em última análise, portanto, a “cultura oficial” à qual se

refere o autor seria a legitimadora dos saberes “em estado latente”, cuja existência dependeria do crivo intelectual de outro grupo, entendida por vezes como “mediação”. Aqui, justamente, é que as desigualdades de representação entre os detentores do saber-fazer e dos legitimadores da chamada cultura oficial mostra-se nocivo: o “latente” só diz respeito à configuração e conceituação do saber “do outro” dentro dos parâmetros organizados pelos detentores da cultura dominante, mesmo que não seja oficializada, já que o termo “latência” só faz sentido por referir-se àquilo que foi posteriormente reconfigurado e “oficializado”.

Aqui poderíamos especular sobre a própria manutenção do repertório em questão acerca das transformações e afloramento do ciclo rítmico (nas configurações que, por exemplo, notamos neste trabalho), pois esse estado de latência obedece a outros parâmetros que não podem ser dosados pelo período e conjuntura históricos nos quais esse debate toma corpo. Simplificando, considerar uma manifestação cultural em tal estado de “latência” deveria implicar também que, mesmo ausente dos registros oficiais, tal estado não tenha perdurado mais do que a própria existência daquilo que, “oficializado”, passou a ser entendido como samba. Sandroni, apesar de corroborar a existência da prática de repertórios orientados pelo ciclo rítmico antes daquilo que se convencionou chamar de samba “pós-anos 30”, condiciona tal questão a duas perguntas (2012, p. 196)

primeiro, por que ele (o ciclo rítmico) demorou tanto a fazer sua aparição na música escrita e gravada, se o *tresillo* já tinha aberto o caminho nesse domínio desde o século anterior; segundo, por que, quando o paradigma do Estácio chegou enfim à música popular, sua presença foi tão marcante — muito mais do que sua presença na música folclórica teria permitido supor? Em outros termos: por que, na enorme diversidade rítmica da música afro-brasileira, a nova versão do samba carioca nos anos 1930 selecionou exatamente esse modelo como ícone rítmico, como “batida”?

No bojo da primeira pergunta está “passagem” de um paradigma a outro, o que permite deduzir um processo teleológico de transformação *a posteriori*, como se um ciclo tivesse se misturado ao outro. A questão parece, em nosso ver, muito mais relacionada ao afloramento do ciclo rítmico no seio da população negra em formas lúdicas e de trabalho a ele associados, uma vez que a existência do ciclo é anterior ao século XVI, como informa Kubik (1979). Ou seja, propor ou supor a proximidade entre repertórios distintos tendo somente como mediadora a indústria de discos e a transcrição de partituras — que, como vimos, podem apresentar e perpetuar distorções — parece por encerrar o assunto sem discuti-lo mais adequada e profundamente, ao mesmo tempo em que reduz a importância de tais práticas em sua “não-oficialidade”. Em grande parte as análises relacionadas às contestações de grupos

cuja representatividade política é mantida às franjas da “oficialidade” – e aqui podemos inserir os protestos de Candeia – acabam por privilegiar processos históricos, que a despeito de sua importância, não parecem capazes de trazer “a totalidade” dos eventos em questão como por vezes encerram-nos em seus mesmos pressupostos. Isso parece claro na resposta à primeira pergunta formulada pelo autor. Vejamos, sobre esse aspecto, algumas das conclusões de Sandroni (2012, p. 223)

penso que o segundo paradigma demorou mais a “pular a fronteira” (por assim dizer) que separa música folclórica de música popular, por ser muito mais contramétrico que o outro. Esta forte contrametricidade o submeteu a uma espécie de recalçamento operando a diversos níveis: cognitivo, pois o ouvido tende a rejeitar ou reinterpretar informações excessivamente diferentes dos padrões habituais numa cultura musical dada; social, pois sua “diferença excessiva” remetia a seus portadores — os negros, escravos até 1888, marginalizados desde então — no que possuem de irredutível, de desconhecido, de incontrollável. Finalmente, o ritmo em questão foi submetido também ao que poderíamos chamar de recalçamento estético, pois mostrando de maneira demasiado gritante a marca de “música de negros”, ele fazia-se atribuir a mesma inferioridade atribuída a seus portadores. De todas essas “atribuições” há inúmeros exemplos na literatura. Eles são manifestações verbais do recalque da música afro-brasileira, assim como a ausência de registros de ritmos “demasiado” contramétricos antes de 1930 é manifestação musical do mesmo recalque.<sup>651</sup>

A afirmação de que um ritmo “abriu caminhos para outro” por razões que se relacionam estritamente com “dificuldade de assimilação” – dedução que, embora possa parecer razoável se tomada isoladamente, homogeneíza *a priori* a percepção do evento a partir de referência própria ou do senso comum (“quanto mais ‘contramétrico’, mais difícil”), e talvez aqui estejamos diante de uma falsa questão -, e se a seleção de meios ou “orientações rítmicas” para se sambar mostrou mudanças dentro da indústria fonográfica à época, então talvez fosse o caso de se procurar a resposta na própria indústria, sua capacidade e disposição

---

<sup>651</sup> Esta nota se refere a uma das discussões sobre o assunto com o Prof Alberto Ikeda. Não só nesses últimos trechos, mas em todo o livro, Sandroni adota também uma visão muito equivocada de perspectiva que podemos identificar, apenas introdutoriamente e genericamente, como "evolucionista linear", sem que se pretenda aqui aprofundar essa discussão, mas tão somente apontar mais um aspecto questionável, pois acredita que o "Paradigma do Estácio" é um "novo" diante do "velho paradigma do *tresillo*", que, além de provavelmente já estarem em circulação e prática, também não substituíram os outros padrões de maneira simples e linear, no formato de um antes e o depois, mesmo que tenham se apresentado mais constantes e evidentes a partir dos meios de comunicação e espetáculos do campo musical. Se foi algo "novo", pode ter ocorrido uma ênfase em sua prática e presença, diante de um campo artístico-comunicativo, dos espetáculos, rádio, discos etc., como ocorrem com os modismos musicais comuns ainda atualmente, assim como ocorreu com a Bossa Nova, que durante algum tempo foi predominante em determinados estratos sociais e de espetáculos, sem, porém, que o pagode, o partido-alto etc. continuassem em diversos setores da sociedade. Os demais padrões certamente continuaram praticados, assim como se vê atualmente. Por exemplo, o que se chamou "pagode romântico", dos anos de 1980(?), não fez com que descontinuassem socialmente outras expressões da cultura do samba.

de investimento, condições tecnológicas para captação de instrumentos, ligações e interesses com setores sociais, enfim, toda uma série de eventos relacionados a uma conjuntura histórica cujas condições foram propícias para que naquele momento fosse possível e desejável realizar tais gravações. Ao mesmo tempo, as questões sociais envolvidas na própria resposta e contextualizadas pelo próprio texto deixam claro que a indústria de discos era brasileira “branca”: uma instituição tão “recalcada” e excludente como qualquer outra, por mais que investisse em sonoridades “mestiças”. Ao mesmo tempo, a “ausência de registros de ritmos ‘demasiado’ contramétricos antes de 1930” não só corrobora a questão anterior, evidenciando uma assimetria de interesses musicais e/ou culturais relacionado às populações negras como, por outro lado, impõe o reconhecimento de que as comunidades negras organizadas institucionalmente em relação ao samba jogaram a fronteira do conhecimento “musical” para a frente, aumentando as superfícies de contato entre tradições diferentes.

Quanto à segunda indagação, parece-nos que sua resposta já está na premissa da primeira. Ou seja, “na enorme diversidade rítmica da música afro-brasileira” o ritmo “contramétrico” que estava ali, “disponível”, e praticado por comunidades de sambistas no Rio de Janeiro dos anos 30 era justamente... o samba! As qualidades rítmicas deste, na visão acadêmica - e, portanto, não neutra do assunto - parecem reafirmar os pressupostos de quem elabora os questionamentos.

Finalmente, uma última questão deixada pelo autor (ibid, p. 223)

*o estudo da passagem de um paradigma a outro* trouxemos uma novidade para os estudos até aqui feitos sobre o samba. Nesses estudos se tem enfatizado diversas vezes o que seria o “embranquecimento” do gênero, sua assimilação progressiva pelo *statu quo*. Ora, se admitimos, com a maioria dos pesquisadores, que a tendência à contrametricidade é, na música das Américas, traço de origem africana, será necessário ver nesta passagem, ao contrário, uma “africanização”, pois *o paradigma do Estácio é muito mais contramétrico que o do tresillo*. (destaque nosso)

Ao lado da “passagem de um paradigma a outro”, novamente temos a dedução implícita que coloca o ciclo rítmico dentro do paradigma do Estácio, diferenciado em sua contrametricidade. Ao mesmo tempo, opõe “embranquecimento”, citando o estudo de Ana Maria Rodrigues (1984), à “africanização”, que são duas coisas distintas, até mesmo no tratamento: “embranquecimento”, na descrição por Rodrigues, refere-se a um processo político de deslegitimação de poder sobre um saber-fazer oriundo das populações negras e que, transformado gradualmente em espetáculo altamente rentável e institucionalizado, acaba por reproduzir os processos históricos de exclusão e racismo constitutivos da sociedade

carioca e brasileira. Já o termo “africanização”, que essencializa e remete a um “outro” distante, ao mesmo tempo em que evita a classificação nos termos “brancos e negros”, reforça a ideia da “passagem de um paradigma a outro”, como processo de assimilação de um samba “menos africanizado” ou contramétrico para “mais africanizado por ser mais contramétrico”<sup>652</sup>, algo que, se por um lado se mostra no ambiente das gravações comerciais, diminui a importância ou desconsidera o fato de que esse sistema, ou, a preservação de um conhecimento prático relacionado ao ciclo rítmico tem grande relação com a circulação desse saber durante muito tempo entre as populações negras segregadas em espaços físicos da cidade e organizadas em torno do samba.

### Conclusões/Considerações finais

***“O pagode tá gostoso, mas já vai se acabar... simbora”***<sup>653</sup>

*“Sinhá da casa me dê permissão, sinhá da casa me dê permissão, mas só vim pra te ver, crioula... Meu pai cantava muito pra mim. E eu falava pra ele “eu não sou crioula!”... meu colégio, assim... era tão forte, sabe, essa coisa da cor da pele, né... que as pessoas faziam no colégio... que eu tinha muita vergonha de ser negra... e era uma vergonha misturada com medo, porque eu ia pro colégio sem saber o que ia acontecer, “o que será que vai acontecer hoje?”... tem coisas, quando a gente é criança... quando a gente cresce a gente vê: é tudo pequenininho, né? Mas certas dores, assim... elas continuam com o mesmo pulsar. Hoje em dia eu sinto o mesmo... não vou dizer que eu tenho medo dessas pessoas, né? Mas a tristeza é a mesma, quando eu lembro, assim... dos nomes que as pessoas me chamavam, da maneira como eles me tratavam. E eu, na minha cabeça de criança, com seis, sete anos de idade... eu entendi que era porque eu era preta. A palavra negra, pra mim, veio mais tarde, eu me entendia como preta... falei ‘caramba, eu sou preta... e essa cor... por que é tão importante pras pessoas? Porque elas me tratam mal pela cor da minha pele? Quando meu pai cantava essas músicas do Candeia, falando da raça negra, com toda graça, todo louvor que ela merece... primeiro eu achei “esse cara é um louco, né? Como é que ele fala essas coisas? De que universo ele está vindo?” Eu não conseguia entender. E talvez, assim, com 25 anos, quando eu o reencontrei, com minha*

<sup>652</sup> Muito embora Mukuna (2006) tenha apontado o ciclo “menos contramétrico”, de oito pulsos, também como possível vestígio de culturas africanas em solo brasileiro.

<sup>653</sup> Último verso de Candeia no partido-alto *História de Pescador*, abertura do Vol 2.

*cabeça no lugar, já tava na faculdade... que eu, que eu pude ver que... porque que o Candeia estava cantando aquelas coisas, sabe? Então esse repertório, pra mim, hoje em dia, é quase como uma assinatura da minha vida... e eu acho que esse homem, esse compositor que me colocou no samba, ele não só fez a minha vida artística, ele trouxe pra mim uma... uma vaidade, uma... um amor próprio que eu, criança, não enxergava em horizonte nenhum.*<sup>654</sup>

Retomo as palavras de Teresa Cristina com as quais iniciei também as conclusões da pesquisa prévia desta tese, muito embora minha vontade fosse de parafrasear Velha, em seu *Papo*, no Vol 2: “olha, essa conclusão é pra mim, viu? Vô concluir, não... vou curtir com a rapaziada...”, mesmo porque parece muito difícil acrescentar alguma coisa que não tenha sido explicitada anteriormente neste trabalho. Possivelmente pela sensação de “obviedade”, ou melhor, da sensação de necessidade de buscar alguma explicação para uma coisa que pareça “obviedade”, que como se sabe, é uma tarefa suficientemente difícil. Repito, portanto, a citação de Teresa na tentativa de iluminar o caminho destas conclusões.

Talvez pela impressão que referências ao samba, desde capas de discos até representações em meios de comunicação alusivas ao carnaval, ao próprio samba, ainda mais nos últimos quarenta anos, aproximadamente, com a ascensão de grupos de pagode; enfim, de um universo midiático ligado ao samba que se utiliza de representações, figuras e desenhos alusivos a pessoas negras e artefatos religiosos de matriz africana para representá-lo em sua “brasilidade”. Mas, se por um lado tanto esta quanto o samba “brasileiro” foram também fruto de construções simbólicas e operações midiáticas, da participação de grupos diversos em sua fixação, se vistos como

vicissitudes do projeto nacionalista e modernista do início do século XX, que procurou, através do samba, estabelecer um denominador cultural comum entre as diversas populações e culturas existentes no Brasil, alçando o samba à posição de música “nacional” por excelência (FERRAZ, 2018, p. 22)

ainda hoje, em pleno século XXI, muitas questões relacionadas à afirmação de movimentos sociais negros, como da utilização de manifestações culturais historicamente relacionados às populações negras, embora diversas já “abrasileiradas”, em protestos contra a desigualdade e violência social ainda são vistas com desconfiança ou, ainda, desqualificadas. Há uma espécie de “vigilância cultural” que parece sempre se manifestar em qualquer interpretação de

<sup>654</sup> Depoimento de Teresa Cristinha em programa *Samba na Gamboa*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W4j6Ac6GUFs&t=818s>>. Acesso em 15/11/2022.



“contradição”, como se a contradição fosse algo completamente exógeno às reivindicações de quaisquer grupos, “homogêneos” ou não.

Porém, retomando a questão central deste trabalho, a proposta dos musicistas e compositores dos discos *Partido em 5, Vols 1 e 2*, capitaneados por Candeia, de tentar passar o ambiente do pagode para o disco, algo pouco debatido com maior profundidade, traz à baila questões tão “corriqueiras” ou por demais óbvias, que se referem aos aspectos comunitários, gregários, sociais, de pertencimento e que sem dúvida são delineadores de uma identidade – com todos os problemas e contradições inerentemente embutidas nesse processo –, inclusive sonora, do sambista. Mais óbvio ainda, talvez, através de comunidades negras.

Assim, e retomando alguns aspectos tratados aqui, acredito que, se é verdade que a ciclo rítmico do samba, que reproduz o padrão de divisão temporal da linha-rítmica, é de origem centro-africana, se ele está evidentemente presente em inúmeras formas do samba carioca, como em suas matrizes, do partido-alto e o samba de terreiro ou quadra, e se ela é de fato – como acredito ser, tanto quanto músico como pesquisador - uma das características mais marcantes dessa prática, ainda que eventualmente diluída em algumas amostras de seu gênero, como o samba em sua vertente mais próxima à chamada MPB, e que não por isso deixa de ser samba, também -, ela se deve em grande parte à circulação dessa informação, em determinada fase, pela prática, pelos pagodes nas escolas de samba, nos botecos, nos quintais dos subúrbios, até, posteriormente, por “esse de ar-condicionado, de apartamento”, como disse Candeia, pelo trabalho de elaboração acústica dos sambistas – os bambas do Estácio, por exemplo, eram negros, muito embora se comente pouco (ou “se esqueça”) disso, e mesmo que estes e outros não colocassem à frente de suas proposições a questão da cor<sup>655</sup>. Não se trata de “ser brasileiro” tampouco de ter recebido colaboração de populações as mais diversas – veja-se sua vitalidade e dinamismo – mas de buscar um caminho de aprofundamento nas questões que se relacionam com o samba, com sua divulgação, sua manutenção, e também pelo fato de grupos e populações negras se expressarem, “militantemente” ou não, por meio do samba. O assunto é tanto sobre samba quanto sobre dignidade e civilidade, mas de um modo praticamente impossível de serem dissociados da prática do samba e dos pagodes. Aliás, a dissociação destes, como acredito ter apontado e argumentado o suficiente (e dentro de todas as minhas limitações), parece bem mais focada na disputa tanto pelo samba, por um lado, quanto pela insistência em um “resultado” ideológico e transcendente em ser “brasileiro”, às

---

<sup>655</sup> HERTZMAN, 2013, p. 7.

custas de um adiamento do debate sobre racismo. (Antes que avance, atento para outra explicação “óbvia”: não estou negando tampouco diminuindo todas as qualidades e alegrias embutidas em “ser brasileiro”; mas somente observo que por vezes assuntos distintos se misturam perigosamente). Assim, o que entendo como enunciação política negro-popular (cf TREECE) por meio do samba, em seu formato de pagode (“comendo solto” pelo sudeste do país e inúmeras outras regiões), que Candeia insistiu ser possível passar para o disco – obviamente, dentro de suas limitações – traz elementos de grande importância para se pensar a sobrevivência de sua formação acústica (cf ARAÚJO), e que também nos permite observar processos dinâmicos de transformação em sua gramática sonora. Lembremos que o “pagode dos anos oitenta” tem como ponta de lança uma turma que se reunia para fazer um pagode, o grupo Fundo de Quintal, e que em seu próprio Lp inaugural inicia semelhantemente aos *Partido em 5 Vols 1 e 2*, com destaque para a malha percussiva, que, muito embora seja difícil identificar, ali, o ciclo rítmico expressamente executado por algum instrumento, parece absolutamente claro que é ele quem organiza e orienta, subjacentemente, o resultado sonoro.

Como disse Candeia, “o sambista não precisa ser membro da academia”<sup>656</sup>. Essa questão “gramatical” à qual nos referimos (e que estes sambistas conhecem e sabem que a conhecem) poderia ser mais profundamente pensada, principalmente em musicologia, a partir de descrições dos instrumentos, sua interação, a composição da malha rítmica em consonância com a *timeline pattern*/ciclo rítmico, que “faz do samba o que ele é” – como acredito ter feito neste trabalho, ainda que com uma amostragem bastante reduzida, mas que aponta tanto para sua existência quanto para sua importância, haja vista seu entrelaçamento que constatamos em e com diferentes instrumentos. Da mesma forma, ele não necessita ser executado de uma maneira só, ou em uma configuração só – e aqui reside parte da crítica que é lançada sobre esse tipo de abordagem – mas pode ser expresso de algumas formas, como visto, e aceitando a sugestão de Anku, espiralizadas, em interação. Afinal, quem toma parte no samba, seja musicista, dançarino(a) ou como ouvinte, batendo palmas, sabe que ele está lá. Mesmo que não seja tocado e mesmo que não se apresente de uma forma só.

Ressalto que o único trabalho em musicologia no qual há atenção para questões técnicas e descritivas do funcionamento do samba, em determinado momento histórico (afinal, ele muda), foi o de Samuel Araújo (2021), que traz importantes questões sobre a

---

<sup>656</sup> Trecho da letra do partido-alto *Testamento de Partideiro*.

formação acústica de escolas de samba. Porém trabalhos musicológicos sobre o samba “cotidiano”, formações acústicas menores, o pagode, não encontrei<sup>657</sup>.

Estou também ciente das críticas acerca dos problemas que cercam o assunto da *timeline patern*, desde sua decupagem interna, por processos analíticos de fragmentação (e também fragmentários, em sentido amplo). Neste trabalho utilizei-me de alguns pontos de vista, mesmo abordagens que podem até se contradizer – muito embora creio tê-las explicado. No mais, alguns autores dos quais tratamos sobre esse assunto, especificamente Nina Graeff e Tiago de Oliveira Pinto, teceram considerações de grande importância, tanto quanto os trabalhos de Kofi Agawu e Willie Anku, sobre o mesmo aspecto em repertórios do oeste africano. Mas, também, os precursores Kazadi wa Mukuna e Gerhard Kubik, centrais para as análises aqui expostas, que identificaram estruturas rítmicas centro-africanas em repertórios brasileiros como indícios de sua transposição e transformação em novo solo. A discussão apresentada sobre a presença da linha-rítmica incorporada ao ciclo rítmico do samba de partido-alto, nesse sentido, buscou apresentar indícios de suas múltiplas facetas, intuindo sua assimilação por sugestibilidade, mostrando indícios do modo supostamente espiralizado que pode apontar para uma resultante do arcabouço temporal (em sua divisão rítmica) de fórmulas existentes no partido-alto e no samba de partido-alto.

Voltando aos aspectos acústicos e às especificidades do som do pagode, a proposta de Candeia, a partir da intencionalidade de diferenciação sonora daquele “samba sem poluição” também permite entender esse samba como um dos gêneros do discurso existente no gênero samba. O modo pelo qual essa prática se desenvolve e esse tipo de samba toma corpo é por meio de aprendizado informal, entre grupos e populações que *existem* e estão unidas em função dessa prática sonora, que não depende de erudição em áreas correlatas – música clássica, jazz ou outra. Trabalha-se com o material já dado, com o cotidiano, mas precisa continuar a ser samba: um elo em uma cadeia discursiva que embora possa ter suas

---

<sup>657</sup> Exceção feita, como já mencionado, a MOURA (2004). Consultei outros trabalhos que tratam do tema, porém, não com abrangência semelhante, uma vez que seu livro (ARAÚJO[1992], 2021) é produto de sua tese, e na qual aborda o assunto como parte de seus argumentos. Sem dúvida, outro trabalho importante nesse sentido é o de Sandroni ([2001], 2012), da mesma forma, produto de uma tese, muito embora o assunto da *timeline pattern* seja tratado por outro ponto de vista, período histórico e formação acústica, sem atenção para a interação instrumental. Ver, também, em bibliografia, MENEZES, 2018, texto que me foi sugerido pelo professor Walter Garcia, durante aulas da disciplina ministrada por ele no PPGMUS-ECA-USP, após minha exposição sobre esse assunto, já abordado parcialmente no mestrado, e que gostaria de aprofundá-lo no doutoramento.

modificações estilísticas e /ou temporais, não foi cessada e continua a produzir e irrigar outras áreas e formações acústicas.

Esse último ponto traz à tona um aspecto bastante complicado, que é a confusão ocorrida (pelo menos em parte) pela subsunção do aspecto sonoro do “samba” ao termo “música”, trazendo assim toda a carga valorativa dessa associação indiscriminada (cf ARAÚJO, 2021), como visto no subcapítulo **3.1.1 Samba enquanto trabalho acústico**, e que acaba por promover uma série de julgamentos mal fundados e essencializações<sup>658</sup> ao exacerbarem o “amadorismo” dos sambistas. Esse aspecto é bastante interessante: a própria legitimação dos grupos de pagode, desde os anos 80, por exemplo, foi também julgada pelo seu “amadorismo” (uma “baixa qualidade” que se liga retoricamente ao conhecimento teórico de música ocidental), talvez até como modo de desqualificação. Mas, como se sabe, questões preocupadas com a “excelência musical” e sua imbricação no samba têm razões históricas, e mesmo coloniais.

Da mesma forma, a valorização do produto realizado pelo trabalho desses sambistas transcende a escuta: se toca, se dança, se come. Vive-se de modo compartilhado e compartilha-se o conhecimento. Assim, corroborando as visões de Seeger e Turino, o aspecto coletivo do trabalho criativo desses grupos depende de interação, que está menos interessada em abstrair qualquer tipo de arte dessas relações sociais: ele é o centro da vida social. A profissionalização de alguns desses sambistas, enfoque comumente abarcado nos trabalhos consultados, não os impediu de viverem materialmente de modo modesto e tampouco lhes trouxe fama (se é que todos a desejassem enquanto compositores “para fora”, e não para dentro de suas comunidades). Vargens (1987, p. 139), por exemplo, menciona as profissões<sup>659</sup> d’Os Mensageiros do Samba, grupo do qual Candeia fez parte, em meados dos anos 1960: Candeia, detetive; Casquinha, bancário; Arlindo, detetive; David, polícia militar; Jorge, funcionário público; Piccolino, guindasteiro do cais; Bubu, torneiro mecânico. O sambista e

---

<sup>658</sup> Cunha (2015, Introdução, p. 3) afirma que os sambistas, no início do século XX, eram “basicamente trabalhadores dotados de bom ouvido musical, habilidade rítmica ou facilidade com as rimas”.

<sup>659</sup> Do mesmo modo, Candeia & Isnard também ressaltaram essa questão (1978, p. 73), como citamos na nota de rodapé 112 desta tese.

ladrilheiro Mijinha (José Augusto de Andrade), irmão de Manacéia, aos 64 anos, quando teve uma perna amputada, estava vivendo já há 3 anos no Abrigo Cristo Redentor<sup>660</sup>.

No mais, por mais que Candeia fosse enfático na defesa de seu “samba sem poluição”, que estivesse descontente com desvalorização dos sambistas e suas condições materiais de vida, ele não media forças nem menosprezava as produções de autores já consagrados e que se identificavam com o samba. Pelo contrário, e até como parte de sua habilidade política demonstrada publicamente, como podemos ouvir logo após o samba *Maria Tereza*, no *Vol 1*, quando Velha se dirige a ele: “Esse ritmo é bacana, não é, ô... compadre Candeia...!?”. E Candeia responde: “Sem dúvida nenhuma!... É um samba negro no coração, como dizia o nosso poeta”, referindo-se a Vinícius de Moraes (e Baden Powell) e a letra do *Samba da Bênção*. Igualmente, ao levar seu samba *Testamento de Partideiro*<sup>661</sup>, no momento em que a letra diz “Porque um bom samba é forma de oração”, enquanto o coro responde “na paz do Senhor”, Candeia emenda “Já dizia Noel”, em referência ao samba *Feitio de Oração*, de Noel Rosa e Vadico.

A luta posta em campo por Candeia ainda rendeu frutos nos anos 2000, servindo como exemplo para a Escola GRAN Quilombo, que leva (quase) o mesmo nome, na zona sul da cidade de São Paulo. Por divergências com a diretoria da escola Barroca Zona Sul, em moldes quase idênticos àqueles ocorridos na Portela dos anos 70, um grupo de sambistas resolveu se desligar da escola para fundar o Grêmio Recreativo Escola de Samba Quilombo, em 2007. As diretrizes do grupo são basicamente as mesmas de Candeia e o G.R.A.N.E.S. Quilombo<sup>662</sup>. Do mesmo modo, a roda de samba, o “pagode”, é das formas mais aceitas e divulgadas desde botequins e quintais como sua instrumentação e formato também se avolumaram em casas noturnas e mesmo apresentações de artistas consagrados (pelo próprio samba, evidentemente).

Embora possa se considerar uma “novidade” a tentativa de transpor o ambiente do pagode para o disco, se pensada em relação à defesa de uma identidade, como um protesto antirracista e contra desigualdades sociais que se materializa através da prática e do trabalho do sambista, a ação colocada em prática por Candeia é uma continuidade, parte de um

<sup>660</sup> *O Pasquim*. Ano XIII, 639, 24 a 30/9/1981, p. 18. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=24132>. Acesso em 09/07/2022.

<sup>661</sup> Documentário *Partido Alto*, de Leon Hirzsmann (1982).

<sup>662</sup> Ver, em bibliografia, Diego Gomes Amado (AMADO, 2019).

discurso que continua a demandar atenção e que continua a enfrentar resistência para seu aprofundamento.

Deixo, assim, as palavras de um parceiro de Candeia, Hildemar Diniz, o Monarco, sobre sua percepção do irrompimento dos pagodes, movimento que enfrentou preconceitos diversos, talvez por seu efeito “crispado” em relação ao desejo de uma brasilidade que prescindia de cor.

*Eu tenho ‘ dizê que... esse pagode que tá aí, isso é muito bão... uma coisa que... ajuda a gente a brigar pelo uma... uma resistência nossa, né? ... Candeia... ele morreu sem ver isso... e ele foi um dos que... era um dos p’ecursosos disso, né? Esse pagodinho... porque ele gostava, ele chamava a gente pa’i’ pa casa dele, já tinha, já tinha o fundo de quintal, e o fundo de quintal já existia há muitos anos, na casa do seu Betinho, lá em Oswaldo Cruz, a dona, falecida Dona Neném, tinha um aniversário, um casamento, qualquer coisa e virava pagode, nos fundo’... na palma da mão, pessoal raspando no prato’, tudo... ‘tão, esse pagode que tá aí, isso aí é um... é um, como você falou, é um fenômeno e muito bão pra gente continuar a resistir... essa invasão que tá aí, massacrando aí, né, ‘tão tem que ter isso... a gente pa... põe um ônibu’ agora, vira u’a rapaziada, cada um com um tantã na mão... e saem por aí, dia de sábado, de domingo, vão passear e leva os instrumento de ba’ do braço... ‘sso é muito bão! E nas escola de samba você não pode mostrar um samba... a um amigo. Como você, meu camarada e tudo... (dirigindo-se ao entrevistador) inclusive tenh’ que botá uma segunda num samba teu... (risos) Então, você quer me mostrar um samba? ... Na escola de samba você não pode fazer isso... de jeito nenhum... e num pagodinho, pode!... a gente chega prum cantinh’: “cumpádi, tocá uma primeirinha, aí e tal...?”, e dali, e nasce, e dali pode surgir’ uma segunda e virá’ um, uma parceria, assim, num fundozinho desse, de quintal, por aí, né... esses pagode da vida que ta’í, qu é muito bão p’a mim, tô muito feliz com isso...” (NA: o entrevistador, Ari Araújo, faz menção ao Candeia, relembra de sua militância no pagode e pede considerações finais ao Monarco). “... o que eu tinha que falar, era isso, né?! É bão esse pagodinho p’a gente... mostra o que a gente faz e... fica até de manhã cantando samba, espontaneamente e... e desses pagodinho tão surgindo os “Zecas” Pagodinho, tendeu? Que, que... vem, como se diz?, eu tenho esse garoto, inclusive, como sucessor do Aniceto, compreendeu? Zeca Pagodinho, Jovelina... enfim, e ot’s mais, que vêm surgindo, aí, nesses pagodinho de fundo de quintal, aí... e que eles estão aí, vencendo, graças a Deus, e o nosso samba se sente muito feliz com isso... que tem um irmão pra ajudá’ a gente batalhar, aí, contra essa invasão,*

*contra esses desvios perigosos que tem por aí na... comp'eendeu?...  
 (...) cantá' é com a gente, memo!*<sup>663</sup>

Se o samba pode muito bem ser uma extensão do que é ser “brasileiro”, o pagode ampliou seus domínios, trazendo destaque às periferias, aos subúrbios e às populações negras.

FIM

### **Bibliografia consultada**

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Autêntica, 2015.

AGAWU, Kofi; Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm, **Journal of the American Musicological Society**, vol. 59, nº1, pp. 1-46, 2006.

\_\_\_\_\_. The invention of African rhythm. **Journal of the American Musicological Society**, v. 48, n. 3, p. 380-395, 1995.

AMADO, Diego Gomes. **Dois tetos para todos os sambistas: O Granes e o Gres Quilombo**. Monografia de conclusão de curso. Pós-graduação Lato Sensu Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Indígenas na Educação. Faculdade de Conchas – Polo A Casa Tombada (2019). Disponível em: <https://acasatombada.com.br/artigos-e-tccs/dois-tetos-para-todos-os-sambistas-o-granes-e-o-gres-quilombo/>. Acesso em 07/09/2022.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Versão eletrônica, com hipertextos e comentários de Cláudia Neiva de

<sup>663</sup> Entrevista de Monarco ao canal Cultne, em 1986, ano considerado como o do “estouro” do pagode (Ver PEREIRA, 2003, tanto pelas diversas matérias publicadas em jornais e revistas quanto pelos depoimentos de sambistas e profissionais da indústria da música). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bR9lmtlQM0Q&t=77s>. Acesso em 27/07/2022.

Matos. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acesso em 08 Fev. 2018.

ALBERTO, Paulina L.. QUANDO O RIO ERA BLACK: SOUL MUSIC NO BRASIL DOS ANOS 70. **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 63, n. 2, maio 2016. ISSN 2447-8261

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Prefácio à Edição Brasileira. Em: HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Tradução de Leo Vinícius Liberato. – São Paulo: Veneta, 2019. (Coleção Baderna). E-book.

\_\_\_\_\_. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen. 2019. E-book.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Lisboa: Presença. 1980.

AMARAL, Rita; DA SILVA, Vagner Gonçalves. **Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro**. Afro-Ásia, n. 34, 2017.

ANKU, Willie. Principles of Rhythm Integration in African Drumming. **Black Music Research Journal**, v. 17, n. 2, p. 211–238. Out. 1997.

\_\_\_\_\_. Circles and time: A theory of structural organization of rhythm in African music. **Music Theory Online**, v. 6, n. 1, p. 1-8, 2000.

APPIAH, Kwame Anthony. A questão da identidade. Em: Sallum Júnior... [et al] org. **Identities**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2016.

ARAUJO, Samuel Mello. **Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. 1992. Tese de Doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign.

\_\_\_\_\_. **Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico**. Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-book. 2021.

\_\_\_\_\_. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El oído pensante**, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2013.

ARAUJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora. **Terceira Margem**, v. 15, n. 25, p. 211-231, 2011.



ATTALI, Jacques. **Noise: The political economy of music.** Manchester University Press, 1985

AZEVEDO, Amailton Magno. **Samba: um ritmo negro de resistência.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, p. 44-58, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. Em: **Estética da Criação Verbal**, pp. 261 a 306. Trad. do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião & Sociedade**, v. 27, p. 85-113, 2007.

BERLATTO, Odir. **A construção da identidade social.** Revista do Curso de Direito da FSG, v. 3, n. 5, p. 141-151, 2009.

BHABHA, Homi. **O terceiro espaço.** (Entrevista conduzida por Jonathan Rutherford). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 24, p. 35-41 (1996).

BLACKING, John. **How musical is man?.** University of Washington Press, ([1973], 2000).

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio.** Irmãos Vitale, 2010.

BOURDIEU, Pierre; EAGLETON, Terry. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. In: ZIZEK, Slavoj (org). **Um mapa da ideologia.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1ª reimpressão.1994.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica.** In: AMADO, J; FEEREIRA, M;M; Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas editora, 1996.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** Lisboa: Difel, 1989.

\_\_\_\_\_. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação.** Papirus, 9ª Edição. Tradução: Mariza Correa – Campinas, São Paulo (1986). 2008.

\_\_\_\_\_. Gostos de classe e estilo de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu.** São Paulo: Editora Ática, 1983, p. 82-121. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide. Enunciado/enunciado concreto/enunicação. **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, p. 61-78, 2005.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **A chama não se apagou: Candeia e a GRAN Quilombo—movimentos negros e escolas de samba nos anos 70.** 2005. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF.

CARNEIRO, Édison. **Carta do samba.** In: I Congresso Nacional do Samba. Confederação Brasileira das Escolas de Samba, Associação Brasileira das Escolas de Samba, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Conselho Nacional de Cultura e Ordem dos Músicos do Brasil. Rio de Janeiro. 1962.

\_\_\_\_\_. **Partido Alto, Portela. Revista Brasileira de Folclore.** Ano IX N. 24 – Maio/Agosto de 1969. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, (p. 219 – 23).

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

CHAVES, Wanderson da Silva. **O Brasil e a recriação da questão racial no pós-guerra: um percurso através da história da Fundação Ford.** Tese de Doutorado. PPGH-Universidade de São Paulo. 2011.

CUNHA, Ana Cláudia. **O Quilombo de Candeia: um teto para todos os sambistas.** Dissertação de Mestrado. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS. MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS. 2009.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **“Não tá sopa”:** sambas e sambistas no Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. e-book

DE LIMA, Luiz Fernando Nascimento. **Simbologia e significação no samba:** uma leitura crítica da literatura. Per Musi—Revista Acadêmica de Música, UFMG, n 12, edição julho/dezembro. (2005).

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer. Vozes. 3ª Ed. 1998.

DE MATOS, Cláudia Neiva. **Gêneros na canção popular:** os casos do samba e do samba canção. ArtCultura, v. 15, n. 27, 2013.

DE VASCONCELOS, Felipe Mendes et al. **Dimensão dialógica na criação musical.** PPG em Música, UFMG. 2019.

DEBRUN, Michel. A identidade nacional brasileira. **Estudos avançados**, v. 4, p. 39-49, 1990.

DIRLIK, A. A aura pós-colonial: A crítica terceiro-mundista na era do capitalismo global. **Novos Estudos CEBRAP**, 49. Novembro de 1997. p. 7-32;

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo. 1997.

FANTINI, Débora Dutra. “**O negro é a soma de todas as cores**”: a construção da africanidade na trajetória e obra de Gilberto Gil (1942-2008). 2016.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola,(2009).

FERANANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. **Luso-Brazilian Review** 51.1 (2014): 132-156.

\_\_\_\_\_. **A inteligência da música popular**: a “autenticidade” no samba e no choro. 2010. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Sentinelas de tradição**: a constituição da autenticidade no samba e no choro. Edusp, 2018.

FERRAZ, Igor de Bruyn. **Um samba sem poluição: o partido-alto de Candeia em Partido em 5 Vols I e II**. Dissertação de mestrado. PPGMUS-ECA. Universidade de São Paulo. 2018.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. Ática, 2006.

FONTANA, Mónica G. Zoppi. Lugares de enunciação e discurso. **Leitura**, v. 1, n. 23, p. 15-24, 1999.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

GARCIA, Tânia. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017.

\_\_\_\_\_. “Candeia. Luz da Inspiração”: política cultural, memória e identidades no Brasil dos anos de 1970. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 48, n. 1, p. 1-14, jan.-dez. 2022

GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca”(Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, v. 1, 2012.

GRAEFF, Nina. **Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira**: o exemplo do Samba de Roda. 2014.

\_\_\_\_\_. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda. EDUFBA, 2015.

\_\_\_\_\_; DE OLIVEIRA PINTO, Tiago. Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano. *Mouseion*, v. 1, n. 11, p. 72-97, 2012.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Eduardo. **Enunciação e política de línguas no Brasil**. *Letras*, n. 27, p. 47-53, 2003.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalescos das escolas de samba cariocas-Origem, resistência e afirmação de um profissional. **INTERFACES** Ferramenta de Leitura, 1995, v. 1, n. 1, p. 91-103.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**: raça e classe nos dias de hoje. Tradução de Leo Vinícius Liberato. – São Paulo: Veneta, 2019. (Coleção Baderna).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

\_\_\_\_\_. **Quem precisa da identidade?**. Em SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15º ed, Petrópolis, RJ. Vozes. 2014.

\_\_\_\_\_. **Raça**: o significante flutuante. Disponível em <[http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/#\\_edn4](http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/#_edn4)>.

HERTZMAN, Marc A. **Making samba**: a new history of race and music in Brazil. Duke University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. **OS CICLOS DO SAMBA: INOVAÇÃO, FONTES E MITOS CEM ANOS DEPOIS DE “PELO TELEFONE”**. Revista Afro-Ásia, 55 (2017), 259-272

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

IKEDA, Alberto T. **Música Política: Alguns Casos Latino-Americanos**. IASPM. International Association for the Study of Popular Music: Actas del Congreso Latinoamericano. FONDART. 1999.

\_\_\_\_\_, **Musicologia ou musicografia?** Algumas reflexões sobre a pesquisa em música”. In Anais. 1º. simpósio latino-americano de musicologia, Fundação Cultural de Curitiba, jan. 1997.

IKEDA, Alberto T. **Música, política e ideologia: algumas considerações**. *Anais V Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. 2001.

\_\_\_\_\_. **O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular**. *Revista USP*, n. 111, p. 21-36, 2016.

\_\_\_\_\_. **O samba no carnaval pós-moderno**. *Jornal da Tarde*, 29/02/1992.

\_\_\_\_\_. **Escolas de samba ou de marcha**. *Suplemento Cultura, O Estado de São Paulo*. 24/02/1990.

\_\_\_\_\_. **No carnaval pós-moderno, negro não tem vez**. *Suplemento Cultura, O Estado de São Paulo*, 8 de Fevereiro de 1997 p. D8-D9, 1997.

\_\_\_\_\_. **Manifestações tradicionais: rituais, artes, ancestralidades ...** (Prêmio Cultura Viva, do MinC). In: CARRARA. A. R. (Coord.) *Prêmio Cultura Viva: um prêmio à cidadania*. São Paulo: Cenpec, 2007. p.50-54.

KAKU, William Smith et al. **Habitus (ethos e práxis) na civilização latino-americana: uma compreensão da formação social, cultural e ideológica da América Latina e sua influência nos processos de integração internacional regional e sub-regional, com enfoque no mercosul**. Tese de Doutorado. PPG em Direito-UFSC. 2006.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil**. A study of African cultural extensions overseas. Estudos de Antropologia Cultural. Junta de Investigações Científicas de Ultramar Lisboa, n. 10, p. 1-55, 1979.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. **Cógito**. Salvador, n.11, p. 14 -19. Outubro. 2010

LOPES, Nei. **Pagode: de templo hindu a ativo econômico**. Matizes Africanos na Música Brasileira, 2020.

\_\_\_\_\_. **Partido-alto: samba de bamba**. Pallas Editora, 2005.

\_\_\_\_\_; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. 1º Ed, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2015

LUCENA, Karina de Castilhos. Dois monumentos literários: O livro de Vargas Llosa sobre Borges. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 24, n. 45, p. 55-64, jan./ abr., 2022.

LUNARDON, Jonas Araújo. **Maconha, Capoeira e Samba: a construção do proibicionismo como uma política de criminalização social**. 1º Seminário Internacional de Ciência Política (Estado e Democracia em Mudança no Século XXI). UFRGS, Porto Alegre, 9, 10 e 1 de Setembro de 2015.

MAHEIRIE, Kátia. Identidade: o processo de exclusão/inclusão na ambiguidade dos movimentos sociais. **Psicologia e práticas sociais**, v. 19, 1997.

\_\_\_\_\_. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. **Interações**, v. 7, n. 13, p. 31-44, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana. Raquel; SALGADO, Luciana. (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11 – 29.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos estudos CEBRAP**, v. 34, p. 63-70, 1992.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 78-103, ago. 2018.

MERRIAM, Alan P., **The Anthropology of Music**, Northwestern University Press, 1964.

MILES, Tshombe. Abdias Nascimento e a Tradição Intelectual Afrodiáspórica: no Combate ao Racismo. **Revista de Ciências Sociais**. Tradução de João Miguel Lima. Fortaleza, v.48, n. 2, p.106-136, jul./dez., 2017.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In BRAIT, Beth (org.): **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005. Pp. 167-176

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 203-221, 2000.

\_\_\_\_\_. Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 14, p. 344-363, 2013.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MOURA, Roberto Murcia. **No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, parido-alto e outros pagodes**. Rocco, 2004.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. Terceira Margem, 3º Edição, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobre a busca da verdade na etnomusicologia**. Revista USP, n. 77, p. 12-23, 2008.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Revista brasileira de história, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

\_\_\_\_\_. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

NASSIF, Silvia; SCHROEDER, Jorge. **A Escuta Musical: um processo dialógico**. Educação, Batatais, v. 6, n.2, pp. 143-161, jul./dez., 2016.

\_\_\_\_\_. **Apreciação musical para não-musicistas—Uma proposta a partir das ideias do Círculo de Bakhtin**. Revista Vórtex, v. 7, n. 1, 2019.

NATAL, V. F. ; FERREIRA, F. . Miguel Moura: Negritude, Pintura e Carnaval nas Artes Cariocas. In: Ana Barone; Gleuson Pinheiro; Maria Feitosa. (Org.). Samba e Cidade. 1ed.São Paulo: **Intermeios**, 2021, v. 1, p. 93-114.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Semiologia musical e pedagogia da análise**. OPUS, v. 2, p. 50-58, 1990.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Projeto história**, v. 10, n. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Iris Agatha de. **Black soul e " Samba de Raiz":** convergências e divergências do Movimento Negro no Rio de Janeiro: 1975-1985. 2014. Dissertação de Mestrado. PPGMS-UNIRIO. 2014.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Rio de Janeiro: Editora brasiliense, 2001

PARANHOS, Adalberto. **Entre sambas e bambas: vozes destoantes no " Estado Novo"**. Locus-Revista de História, v. 13, n. 2, 2007.

PAULDING, Ben. **Asante Kete Drumming: A Musical Analysis of Meter, Feel, and Phrasing**. 2017. Dissertação de Mestrado. Tufts University.

PENNA, João Camillo. O encontro e a festa. **Teresa**, n. 4-5, p. 358-377, 2003.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos: uma história que deu samba**. Editora E-papers, 2003.

PETRACCA, Ricardo Mendonça. Para uma estética musical da alteridade: uma abordagem bakhtiniana da música. PPG em Música da UNIRIO. Tese de doutorado. 2015.

PHILLIPS, Anne. **What's wrong with Essentialism?**. Distinktion: Scandinavian journal of social theory, v. 11, n. 1, p. 47-60, 2010.

PINTO, Waldir De Amorim. **O estúdio não é fundo de quintal:** Convergências na produção musical em meio às dicotomias do movimento do pagode nas décadas de 1980 e 1990. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2013.



PINTO, Tiago de Oliveira. Resenha do livro *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil, a Study of African Cultural Extensions Overseas* de Gerhard Kubik, International Library of African Music, Vol 6, nº 4, p. 155-159, 1987.

\_\_\_\_\_. **As cores do som:** estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, 22-23, USP, São Paulo, 1999/2000/2001, p. 87-109, 2001a.

\_\_\_\_\_. **Som e música.** Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001b.

RIBEIRO, Hugo L. **Transcrição Musical:** qual a sua importância, qual o seu futuro?, Disponível em <[http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao\\_importancia\\_futuro.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao_importancia_futuro.pdf)>. Acesso em: 08 Fev. 2018.

RODRIGUES, Ana Maria; RODRIGUES, Rodrigues Ribeiro. **Samba negro, espoliação branca.** Editora Hucitec, 1984.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Jorge Zahar Editor Ltda., ([2001], 2012).

SANTOS, Vanicleia Silva. **As bolsas de mandinga no espaço Atlântico:** Século XVIII. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2008.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional:** das origens à Era Vargas. Editora Unesp, 2012.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade musical:** as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento. 2006. Tese. PPG em Música (IA-UNICAMP). 2006.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif; SCHROEDER, Jorge Luiz. **Música como discurso:** uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin. *Música em perspectiva*, v. 4, n. 2, 2011.

\_\_\_\_\_. **Música e ciências humanas.** *Pro-posições*, v. 15, n. 1, p. 209-216, 2004.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio. Diálogo e dialogismo em Mikhail Bakhtin e Paulo Freire: contribuições para a educação a distância. **Educação em Revista**, v. 30, p. 245-266, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **No princípio era o ritmo**: as raízes xamânicas da narrativa. Narrativa: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, p. 120-36, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. Em SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15° ed, Petrópolis, RJ. Vozes. 2014.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad Editora Ltda, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?**. Editôra Civilização Brasileira, [1962]. 2008.

SOUZA, Vitor Israel Trindade de. **O Ogan Otum Alabê: sacerdote e músico percussionista da Nação Ketu no Ilê Axê Jagun**. 2021. Dissertação de Mestrado. PPGMUS-ECA-USP.

SPIVAK, Gayatri. **Subaltern Studies**: Deconstructing Historiography, in The Spivak Reader: Selected Works of Gayati Chakravorty Spivak. Routledge, 2013.

TAGG, Philip. Open letter about 'Black music', 'Afro-American music' and 'European music'. **Popular Music**, v. 8, n. 3, p. 285-298, 1989.

TAGUIEFF, Pierre-André. **The force of prejudice**: On racism and its doubles. University of Minnesota Press, 2001.

TATIT, Luiz. **Quatro triagens e uma mistura**: a canção brasileira no século XX, in: MATOS, Cláudia N., TRAVASSOS, Elizabeth; Medeiros, Fernanda T. (Orgs.) *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2001, pp. 223-236.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Editora 34, 1998.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. Em: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**, pp. XIII-XXXII. Trad. do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TREECE, David. **Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970**. Rev. Inst. Estud. Bras. no.70 São Paulo May/Aug. 2018

TURINO, Thomas. **Music as social life**: The politics of participation. University of Chicago Press, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical.** Horizontes antropológicos, v. 5, n. 11, p. 13-28, 1999.

ULLOA, Alejandro. **Pagode: a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas.** MultiMais Editorial, 1998.

VARGENS, João Baptista M.; MONTE, Carlos. **A Velha Guarda da Portela.** Manati Produções Editoriais, 2001.

\_\_\_\_\_. **Candeia, luz da inspiração.** Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. **Casquinha da Portela.** Almádena, 1º Edição, RJ. 2016

\_\_\_\_\_; CONFORTE, André. **Martinho da Vila: Tradição e Renovação.** Almádena, 2011.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Zahar, ([1995], 2007).

VICENTE, Eduardo. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira-1965-1999.** ArtCultura, v. 10, n. 16, p. 103-121, 2008.

\_\_\_\_\_. **Samba e nação: Música Popular e debate intelectual na década de 1940.** Revista Comunicart, v. 25, p. 39-56, 2009.

VILELA, Ivan. **Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira.** Revista USP, n. 111, p. 125-134, 2016.

\_\_\_\_\_. **Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia.** Música em Perspectiva, v. 7, n. 2, 2014.

VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich; BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Discurso na vida e discurso na arte.** Sobre poética sociológica. Trad. do inglês: Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para fins didáticos, 1976.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. 14, 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Base e superestrutura na teoria cultural marxista.** Revista Usp, n. 66, p. 209-224, 2005.

\_\_\_\_\_. O círculo de Bloomsbury. **Cultura e materialismo**, p. 201-230, 2011.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual; em SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15º ed, Petrópolis, RJ. Vozes. 2014.

ZIMBRÃO, Adélia. **Cultura e identidade cultural... conceitos reacionários?**. III Encontro brasileiro de pesquisa em cultura (De 8 a 10 de Outubro – Crato – Ceará). 2015.

### **Matérias em jornal, revista e sítio eletrônico**

Entrevista com Giorgio Agamben. **O que é um povo?** Análise de uma fratura biopolítica Folha de São Paulo. Caderno Ilustríssima. Tradução de Davi Pessoa 16/11/2014.

EWELL, Phillip. A Estrutura Racial Branca do Campo da Teoria da Música: Confrontando o Racismo e o Sexismo no campo da Teoria da Música Americano (2020).

CHAVES, Wanderson. Coordenadas para o debate racial negro: carta a Pablo Polese (2020). Disponível em: <https://passapalavra.info/2020/08/133495/>. Acesso em 21/03/2021.

Entrevista com Filó (Asfilófilo de Oliveira Filho). Disponível em: <https://cenpah.wordpress.com/2009/12/15/filo-uma-nova-postura-do-negro-num-contexto-de-repressao-e-autoritarismo/>.

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

*Jornal do Brasil*, 06 de janeiro de 1954. ANO XXX – nº 8487 – RIO – Quarta-feira, 06 de janeiro de 1954. Editorial: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=195019540106>

BUYS, Sandor Christiano. *Os 17 sambas gravados pela Casa A Eléctrica, em Porto Alegre, de 1913 a 1916*, 16 de Maio de 2017, em: <https://sandorbuys.wordpress.com/2017/05/16/os-17-sambas-gravados-pela-casa-a-electrica-em-porto-alegre-de-1913-a-1916/>

Tragédia em Paraisópolis: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/12/24/familias-das-vitimas-da-tragedia-de-paraisopolis-fecham-acordo-para-receber-indenizacao-do-governo-do-estado-valor-nao-foi-divulgado.ghtml>

Jornal Correio Braziliense, 10/09/2014, portal eletrônico. Disponível em: [https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/10/interna\\_diversao\\_arte,446324/arlindo-cruz-lanca-o-primeiro-disco-so-de-composicoes-proprias.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/09/10/interna_diversao_arte,446324/arlindo-cruz-lanca-o-primeiro-disco-so-de-composicoes-proprias.shtml)

<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/confira-como-foi-debate-que-definiu-os-vencedores-do-estandarte-de-ouro-no-carnaval-2016-18747273.html>

Edições de *O Pasquim*:

1969, RIO, 25 a 32, nº 27, p. 6. Disponível em: <  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=302>> .

Ano V – Nº 197 – XXXII – Rio, de 10 a 16/4/1973. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=natal&pagfis=15907>.

Ano IX – Nº 444 - 30/12/1977 a 5/1/1978. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=natal&pagfis=15907>.

Ano X – Nº 491, RIO, de 24 a 30/11/1978, p. 10. Disponível em <  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=17458>>.

Ano X – Nº 492, RIO, de 1 a 7/12/1978, p. 21  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=17501>

Ano X – Nº 497, RIO, de 1 a 7/12/1978, p. 21. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=17501>

Ano XI – Nº 529, RIO, de 17 a 23/8/1979, p. 20. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=19748>.

Ano XIII, 639, 24 a 30/9/1981, p. 18. Disponível em: <  
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22candeia%22&pagfis=24132>> .

Revista Violão Pro. Música e Mercado Editorial, São Paulo-SP. Edição de Junho de 2006.

<https://galeriadosamba.com.br/artigos/classicos-da-unidos-de-sao-carlos-estacio-de-sa/saideira/277/>.

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19750916&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<https://www.revistaforum.com.br/samba-e-coisa-de-bandido-diz-sertanejo-cesar-menotti-em-piada-na-globo/>

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19750916&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/575995-nao-foi-lula-que-se-desviou-foi-o-poder-que-o-mudou-diz-o-sociologo-jose-de-souza-martins>

<http://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/dados-artisticos>

<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/ala-jovem-do-jazz-banda-fusion-snarky-puppy-renova-genero-17860188>

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19750916&printsec=frontpage&hl=pt-BR>

<https://musicaesociedade.com.br/villa-lobos-em-dois-tempos-citacoes-de-elogio-e-escarnio>

<http://www.discobertas.com.br/>

<http://www.territoriomusica.com/entrevistas/?c=1153>

<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/selo-independente-recupera-discos-raros-de-elza-soares/n1237828851947.html>

<http://www.toque-musicall.com/?cat=195>

<http://dicionariompb.com.br/orquestra-tabajara>

[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI00731](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00731).

### **Vídeos**

EWELL, Phillip. Palestra “A Estrutura Racial Branca da Música”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9\\_9hx1Eshel&t=6527s](https://www.youtube.com/watch?v=9_9hx1Eshel&t=6527s). Acesso 31/01/2023.

Trecho de palestra feita por Pat Metheny: <https://www.youtube.com/watch?v=7L9-Ht4STM8>.

Documentário *Especial Enredos* (TV Cultura), 1990. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=IPemK36hcL4>

LIMA, Carlos Alberto Medeiros. Programa *Café Filosófico* (Instituto CPFL). **Raça e Racismo no Brasil Contemporâneo**, 2015. Disponível em: < <http://www.cpflcultura.com.br/2015/08/19/raca-e-racismo-no-brasil-contemporaneo-com-carlos-medeiros-integra/>> Acesso em 10 de outubro de 2015.

Programa *Samba na Gamboa Homenagem ao Mestre Candeia* (com participações da cantora Teresa Cristina e Wilson Moreira), veiculado pela TV Cultura, 02 de Abril de 2017, domingo, às 11h. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W4j6Ac6GUFs>>

Nelson Faria explicando a “levada” do partido-alto no violão: <https://www.youtube.com/watch?v=uY0NV4sUSNY>

Casquinha, em casa, cantando e batucando a ciclo rítmico reduzido, ou versão com sete ataques:

[https://www.facebook.com/monica.treptemoreira/videos/814578608658015/?hc\\_ref=ARSA75pgBN87FW5du5K0rFqE2RdGe8vUomiMjaEhddQ3GBVWZbFy1sGvCKsxakFajGg](https://www.facebook.com/monica.treptemoreira/videos/814578608658015/?hc_ref=ARSA75pgBN87FW5du5K0rFqE2RdGe8vUomiMjaEhddQ3GBVWZbFy1sGvCKsxakFajGg)

CCC; IPHAN. Documentário *Matrizes do Samba*. (2007): <https://www.youtube.com/watch?v=LyJRhghjf-w>

Cultne Doc, Monarco – *Baluartes do Samba*. (1986).: <https://www.youtube.com/watch?v=bR9lmtIQMQ0>

Documentário Eu Sou o Povo, de Bruno Bacellar, Luis Fernando Couto, Regina Rocha. (2008): <https://www.youtube.com/watch?v=NIVJTcOyXbI>

Mestre Nilo Sérgio, da Portela, explica origem de toques da bateria baseados no candomblé: <https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk>

Programa A Grande Noite, TV Tupi, 1971, com Isaac Karabtchevski e Tamba Trio: <https://www.youtube.com/watch?v=6IH3O2KkUJM>

Aguéré de Odé/Oxóssi: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=21&v=5Bqf6Kj4Wfg](https://www.youtube.com/watch?time_continue=21&v=5Bqf6Kj4Wfg)

Especial Paulinho da Viola, TV Tupi: <https://www.youtube.com/watch?v=smt4oxNNTYs>

Mestre Marçal em Programa Ensaio na TV Cultura: [http://tvcultura.com.br/videos/55496\\_ensaio-mestre-marcal-14-08-2016.html](http://tvcultura.com.br/videos/55496_ensaio-mestre-marcal-14-08-2016.html)

Carlos Café e variações do pandeiro de partido-alto: <https://www.youtube.com/watch?v=H-I-ve-VISY>

Marçal, Luna e Elizeu com Raphael Rabelo: <https://www.youtube.com/watch?v=4vq-yXIW4E8>

*Tiê*, por Dona Ivone Lara: <https://www.youtube.com/watch?v=RdxEgYliOZI>

Documentário Saravah, de Pierre Barouh: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXJEMg5vT40&t=1565s>

Documentário *Partido-Alto*, de Leon Hirszman (1982): <https://www.youtube.com/watch?v=j7gG-onRK28>.

Documentário Partideiros: <https://www.youtube.com/watch?v=1CrTdMdG5FY>

Documentário Terreiros: <https://www.facebook.com/Korymba/videos/702440009962823/>

Clara Nunes e Dotô: <https://www.youtube.com/watch?v=JvUCTiBIES4>

Ando Sofrendo, por Velha Guarda da Portela: <https://www.youtube.com/watch?v=vu1Og0fyWOA>, e por Francisco Alves: <https://www.youtube.com/watch?v=gez5HI6efA4>



Mestra Thalita Santos e o tamborim carreiro:  
<https://www.youtube.com/watch?v=MFuUknAluIk>

Mestra Thalita Santos sobre os 4 tempos do samba: <https://www.youtube.com/watch?v=c9F-MT5N6DM>

(Martinho da Vila:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1mWcwtJaNM&list=RDfNrLrKdUc74&index=3>

Tantinho da Mangueira: <https://www.youtube.com/watch?v=IPemK36hcL4>

Martinho da Vila sobre partido-alto e diferenças rítmicas:  
<https://www.youtube.com/watch?v=-1mWcwtJaNM&list=RDfNrLrKdUc74&index=3>

Tia Surica:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1mWcwtJaNM&list=RDfNrLrKdUc74&index=3>

Um Preto Velho Chamado Catoni: <https://www.youtube.com/watch?v=p7e968UnR3U>

Beloba (Carlos da Silva Pinto): [https://www.youtube.com/watch?v=Xw\\_KqA7FKMg](https://www.youtube.com/watch?v=Xw_KqA7FKMg)

Thiago da Serrinha: <https://www.youtube.com/watch?v=Tnk9zuye4L0&t=183s>

Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba, de Thomas Farkas e Ricardo Dias (2007):  
<http://www.youtube.com/watch?v=PktXIToWDEA>

Grupo Fundo de Quintal: <https://www.youtube.com/watch?v=DbR3OjW5Cdc>

Zeca Pagodinho e Maria Bethânia (*Sonho Meu*):  
<https://www.youtube.com/watch?v=0f9PBsnFmmc>

Xande de Pilares e Denny de Lima: <https://www.youtube.com/watch?v=T3N7fdltQBM>

Documentário *Onde a Coruja Dorme*, de Marcia Derraik e Simplício Neto (2012):  
<https://www.youtube.com/watch?v=1zd9yhxubuM>