

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA BRASILEIRA

O APITO NO SAMBA:  
OS DIFERENTES MATIZES DO SAMBA-ENREDO NA CIDADE DO RIO DE  
JANEIRO

ALBERTO BOSCARINO JUNIOR

Rio de Janeiro  
Maio de 2006

O APITO NO SAMBA:  
OS DIFERENTES MATIZES DO SAMBA-ENREDO NA CIDADE DO RIO DE  
JANEIRO

por

ALBERTO BOSCARINO JUNIOR

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Luiz Otávio Braga.

Rio de Janeiro  
Maio de 2006

BOSCARINO JR., Alberto, 1964.

O APITO NO SAMBA: OS DIFERENTES MATIZES DO SAMBA-ENREDO NA  
CIDADE DO RIO DE JANEIRO – Rio de Janeiro  
vi, 137 p.

Orientador: Luiz Otávio Braga

Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Mestrado em Música Brasileira.

(Musicologia)

Bibliografia: p. 134-137.

1. Música Popular-Brasil 2 Linguagem Musical-Análise. 3. Indústria Cultural-Brasil I. Luiz  
Otávio Braga. II. Universidade do Rio de Janeiro (2004-2006). Programa de Pós-Graduação  
em Música.

CDD – XXX.XXXX

BOSCARINO JR., Alberto. *O apito no samba: os diferentes matizes do samba-enredo na cidade do Rio de Janeiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise semiológica das transformações da forma e da estrutura do samba-enredo na cidade do Rio de Janeiro, seguindo o conceito de análise paradigmática proposto por Nicolas Ruwet e, para tanto, consideramos os parâmetros melodia, harmonia, ritmo e forma. Ademais, investigamos a relação deste gênero musical com a indústria cultural, com o objetivo de apreender o processo histórico-musical e sócio-cultural ocorrido no interior das escolas de samba e inclusive sua relação com a sociedade brasileira. Com base em discografia e bibliografia específicas, demonstramos que o samba-enredo é um gênero musical autônomo, e destacamos as principais transformações ocorridas no transcurso das últimas sete décadas.

Palavras Chave: 1. Música Popular-Brasil 2. Linguagem Musical – Análise 3. Indústria Cultural – Brasil

BOSCARINO JR., Alberto. *O apito no samba: the different shades of the samba-enredo in the city of Rio de Janeiro*. 2006. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRATC

This dissertation proposes a semiological analysis of the transformations related to form and structure performed in samba-enredo in the city of Rio de Janeiro, following the concept of a paradigmatic analysis proposed by Nicolas Ruwet, considering the parameters of melody, harmony, rhythm and form. Besides, the relationship between this musical genre and the cultural industry is studied, with the objective of learning the historical-musical and social-cultural process happened inside the schools of samba and also its relation with the Brazilian society. Based on specific discography and bibliography, the samba-enredo is demonstrated as an autonomous musical genre and the main transformations found during the last seven decades are detached.

Keywords: 1. Popular Music-Brazil 2. Musical Language-Analysis 3. Cultural Industry-Brazil

Dedico este trabalho a Cristina e ao Rafael,  
pares em um único enredo na escola de minha vida.

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Professor Doutor Luiz Otávio Braga, pela objetividade, precisão e clareza de sua orientação neste projeto, por sua erudição e por seus sábios ensinamentos que acompanho a cerca de vinte anos, e sobretudo por sua serenidade diante das dúvidas suscitadas no decorrer deste estudo.

Ao professor Roberto Gnattali, por todo o conhecimento transmitido a diversas gerações de estudantes, inclusive a minha, e por encontrar ainda hoje em sua imagem a dimensão revolucionária do sonho e da utopia.

Aos amigos Alexandre Geraldo e Luiz Carlos Brendler, presentes nos momentos importantes de minha vida, e que me fazem compreender toda a dimensão da palavra irmandade.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Rio Janeiro- Unirio, pela seriedade e aplicação que conferem aos seus alunos.

Aos professores Martha Ulhoa Tupinambá e Naílson Simões, que elevam com suas ações a qualidade de nosso conhecimento musical, inclusive no tocante ao desenvolvimento do estudo da música popular.

À Professora Cleonice Berardinelli, da PUC-RJ, pelo seu carinho e atenção acadêmica dedicada à minha família nestes últimos dois anos.

A todos os Funcionários da Unirio, com um agradecimento especial direcionado ao Sr. Aristides e ao amigo Leonardo do PPGM, pela presteza e boa vontade na resolução de nossos conflitos burocráticos.

A todos os amigos que dividiram o convívio, dúvidas, expectativas e ansiedades no decorrer do curso de pós-graduação, com um agradecimento especial para Ricardo Moreno, Júpter, Adriana Piccolo e Julio Giannini.

Ao Capes, pelo custeio financeiro que se tornou fundamental para a consecução deste projeto.

A todos os sambistas e chorões, e com grande admiração ao trabalho de Xangô da Mangueira, Preto Rico, Rosinha de Valença, Joel Nascimento, entidades que tive a oportunidade de conhecer e de aprender mais sobre a natureza divina.

A todos os amigos e familiares, aos meus pais Alberto e Lourdes, com grande admiração.

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
<b>CAPÍTULO 1 – O SAMBA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO</b>	
1.1 O samba urbano carioca.....	10
1.2 A <i>Deixa Falar</i> e o samba do bairro do Estácio.....	30
1.3 Escolas de Samba: do partido-alto ao samba-lençol .....	34
1.4 O samba de terreiro .....	48
1.5 Samba de partido-alto .....	52
<b>CAPÍTULO 2 – O SAMBA-ENREDO E OS SAMBISTAS: O ESTADO NOVO E A INDÚSTRIA CULTURAL</b>	
2.1 O novo samba e o Estado Novo .....	57
2.2 O samba-enredo como tradição inventada .....	61
2.3 A transformação do samba-enredo e das escolas de samba em representação nacional .....	63
2.4 A indústria fonográfica no Brasil .....	65
2.5 O samba-enredo e a indústria cultural .....	67
<b>CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DA ESTRUTURA MUSICAL DO SAMBA-ENREDO</b>	
3.1 A estrutura interna do samba-enredo segundo o princípio de análise paradigmática de Nicolas Ruwet.....	80
3.2 Critério de seleção das obras a serem analisadas .....	82
3.3 Análise das obras .....	87
3.3.1 Sambas da 1ª. fase .....	87
3.3.2 Análise da gramática interna do samba <i>Brasil, terra adorada</i> .....	88
3.3.3 Análise da gramática interna do samba-enredo <i>Vale do São Francisco</i> .....	92
3.3.4 Samba-enredo da 2ª. fase .....	93
3.3.5 Análise da gramática interna do samba-enredo <i>Descobrimento do Brasil</i> .112	
3.3.6 Samba-enredo da 3ª. fase .....	113
3.3.7 Análise da gramática interna do samba-enredo <i>Festa pra um rei negro (Pega no ganzê )</i> .....	115
3.3.8 Samba-enredo da 4ª. fase .....	117
3.3.9 Análise da gramática interna do samba-enredo <i>Das águas do velho Chico, nasce um rio de esperança</i> .....	120
3.4 O samba-enredo: síntese dos parâmetros constitutivos. ....	122
3.4.1 Melodia .....	122
3.4.2 Ritmo da melodia .....	123
3.4.3 Tonalidade e harmonia .....	124
3.4.4 Estrutura formal .....	124
3.4.5 Outros parâmetros.....	125
CONCLUSÃO.....	127
TABELA .....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134

## INTRODUÇÃO

Nos últimos 77 anos, desde que o desfile público da primeira escola de samba pôs em movimento uma engrenagem que modificaria a estrutura do carnaval brasileiro, tornando-o referência mundial de alegria e folia, o samba esteve presente. E as escolas de samba do Rio de Janeiro, nas quatro décadas iniciais de existência, fixaram o conjunto de elementos que deram forma ao desfile carnavalesco como hoje o conhecemos, elementos que foram assimilados, constituídos e transformados durante este período: estandartes, alegorias, carros alegóricos, comissão de frente, acompanhamento instrumental de percussão (bateria) e cordas (cavaquinho e violão), ala de baianas, enredo, e o samba, gênero musical inerente a todos os eventos destas agremiações.

Na bateria, novos instrumentos foram incorporados, e outros se adaptaram em tamanho e função dentro do grupo, como o membranofone conhecido como repique (ou repinique) que desempenha a tarefa de anunciar o início e o final de cada seção rítmica, além de exigir do executante um perfeito domínio técnico de improvisação sobre os padrões rítmicos característicos do samba.

A direção musical da bateria da escola de samba cabe ao *mestre de bateria*, que desempenha sua regência por intermédio de gestos indicados com uma batuta (ou baqueta) ou pelos diferentes sons de um apito metálico. Este apito possui dois orifícios laterais e um superior e permite ao mestre de bateria a manipulação de diferentes timbres que auxiliam na condução dos padrões rítmicos do samba, indicando entradas e finais ou realçando em uníssono o ritmo de determinado instrumento .

Alguns sambistas e pesquisadores consideram o Mestre Betinho, da Escola de Samba Portela, o responsável pela inserção do apito como instrumento sinalizador da bateria, inspirado no ofício de guarda de trânsito, e isto ocorre ainda na década de 1930. Por se tratar de um novo elemento incorporado ao conjunto das recentes tradições assimiladas pelas escolas de samba àquela época, a patente de sua invenção ficou subordinada ao testemunho oral de determinados sambistas, sendo eventualmente contestada por outros relatos. Após uma década, encontramos o compositor e integrante do *Trio de Ouro* Herivelto Martins como introdutor do apito como elemento condutor rítmico das baterias das escolas de samba, fato que teria ocorrido em 1942 a partir da gravação do samba *Praça Onze*, de sua autoria e com parceria de Grande Otelo. Até então, o apito era usado nas escolas de samba apenas como dispositivo sinalizador com a finalidade de comandar o desfile.

Mas observamos em Renato Almeida (1942) que o uso do apito como instrumento organizador de grupos de foliões já consistia uma prática corrente utilizada pelos mestres dos antigos cordões e, portanto, anterior à constituição das escolas de samba. Este objeto sinalizador entra na história do samba e das escolas de samba da mesma forma como foram assimilados os demais elementos: aculturados e alterados em uma nova função num período curto de tempo, validando a conclusão de um processo que Eric Hobsbawm (1984) denominou “nova tradição”.

O surgimento do samba como manifestação cultural popular de dança e música tem início na área rural brasileira e, posteriormente, migra para as cidades, enaltecendo ritos e costumes dos escravos africanos. O samba se consolida como gênero musical brasileiro nas primeiras décadas do século XX, tendo sua gravação referencial no ano de 1916 com o samba *Pelo Telefone*, registrado com a autoria de Donga e Mauro de Almeida. Este samba,

classificado pela maioria dos pesquisadores como um samba de ritmo *amaxixado*, ou seja, com influência direta do maxixe, é contraposto ao estilo de samba apresentado por sambistas do bairro do Estácio ao final da década de 1920, fato que gera nas décadas seguintes farta discussão acadêmica, sendo adotado como paradigma para a diferenciação de dois estilos de samba urbano, e que podemos observar nos exemplos musicais 1 e 2:

Introdução

The image shows a musical score for the introduction of the samba 'Pelo Telefone'. It consists of two staves: Clarinete (top) and Violão (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Clarinete part features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The Violão part provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Exemplo musical 1: Exemplo de samba amaxixado. Introdução do samba *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida. (Fonte: Sandroni, 2001:191).

The image shows a musical score for the samba 'Mascarada'. It consists of two staves: Voz (top) and Violão (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Voz part has a melodic line with lyrics. The Violão part provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. Chord symbols are written above the Voz staff: Cmaj7, A7/C#, Dm7, D#dim7, and Em7.

Exemplo musical 2: Exemplo de samba “ao estilo do Estácio”: *Mascarada*, de Zé Kéti e Elton Medeiros. In *Sucessos de Zé Kéti*. Intercd records, Asin 78955093 10087, ano 2000. Remasterizado em digital. 1 Cd (36 min 44 s), faixa 12, (2 min 33 s).

De acordo com Regina Maria Meirelles Santos (2002), em sua Tese de Doutorado, verificamos que na estrutura musical do gênero samba, apenas a base rítmica pode ser considerada de origem africana, ficando a cargo da influência européia a composição da harmonia e da melodia que tem suas origens nos sistemas tonais utilizados pelas antigas civilizações ocidentais.

Todo o processo de estruturação, transformação e consolidação do samba como gênero musical deve ser considerado como um fator importante na formação da identidade cultural nacional. Hermano Vianna (1995) analisa a “invenção do samba como autenticidade nacional” e demonstra como grupos sociais diversos e antagônicos interagem “transculturalmente” para a afirmação dessa autenticidade.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1999), ao analisar o surgimento das escolas de samba por meio da trajetória dos desfiles carnavalescos das *Grandes Sociedades* (agremiações organizadas pelo contingente mais rico da sociedade), dos *Ranchos Carnavalescos* (representantes de uma pequena burguesia urbana), e dos *Blocos Carnavalescos* (grupos que reuniam as camadas mais pobres da população), afirma que “a escola de samba é, desse modo, um produto do encontro do morro com a cidade, da interação do samba e seu universo social em expansão com outras camadas da sociedade” (Cavalcanti, 1999:83). Trata-se, portanto, de uma interação entre várias camadas sociais que, forçosamente, nos leva a refletir sobre a identidade cultural nacional.

Renato Ortiz (2003) demonstra em tese a inexistência de uma identidade nacional única e concisa, apresentando como justificativa a concorrência de um grande número de características culturais próprias que, associadas a distintos grupos sociais e correntes de pensamento, formam diversas identidades.

O samba-enredo é um estilo musical derivado do samba, responsável pela narrativa musical e poética do enredo das escolas de samba durante o desfile oficial que acontece anualmente à época do carnaval. Cada agremiação escolhe o samba-enredo que a representará no desfile em uma disputa interna em que seus autores, geralmente integrantes da ala de compositores da entidade carnavalesca, concorrem com uma obra musical elaborada com base na síntese do enredo determinado pela escola naquele ano.

José Ramos Tinhorão (1991), ao referir-se ao surgimento do samba-enredo, afirma:

(...) criado pelos compositores das escolas de samba para contar em versos a história escolhida como tema do desfile carnavalesco, surgiu a partir da década de 1940 como contrapartida musical da progressiva estruturação das escolas no sentido de encenar dramaticamente seus enredos, sob a forma de uma ópera-balé ambulante (Tinhorão, 1991:171)

Portanto, este estudo tem como objetivo analisar a transformação musical ocorrida no samba-enredo. Para tanto, adotamos como referência o modelo deste estilo musical apresentado por duas das principais escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro – Acadêmicos do Salgueiro e Estação Primeira da Mangueira – considerando-se a seleção de algumas obras produzidas a partir do ano de 1935. Um histórico do samba carioca será apresentado, desde o primórdio de suas manifestações urbanas datáveis até a década de 1970, período em que o samba-enredo se afirma como produto discográfico.

No primeiro capítulo desta dissertação, as escolas de samba do Rio de Janeiro, os desfiles, o samba e o enredo serão contextualizados com o intuito de nortear as discussões sobre as transformações do samba-enredo e de organizar a seleção das obras que serão analisadas.

O samba é um dos gêneros musicais brasileiro mais difundido em todo o território nacional. Apesar de existir uma extensa bibliografia editada sobre o tema, uma lacuna é encontrada no que diz respeito às suas diversas modalidades, como o samba de partido-alto, samba-enredo, samba de terreiro, samba de breque, samba-choro, entre outros que carecem de uma análise mais precisa quanto à forma, estrutura rítmica, melódica e harmônica.

O samba-enredo, inserido no contexto da música popular, nos conduz a uma reflexão que ultrapassa o universo da historiografia e da análise musical por abranger: a postura do sambista tradicional que se assemelha a um artesão, em oposição ao interesse comercial do compositor profissional; a função de mediador cultural exercida pelo

carnavalesco; a referência da temática social nos enredos (e, por conseguinte, nos sambas-enredo); o desfile que agrega diferentes grupos sociais em torno de um objetivo; a questão da constituição de identidades culturais; a relação que se estabelece entre a sociedade, a indústria cultural e seus produtos (bens) culturais.

Ademais, os temas acima mencionados permitem ampliar o campo de pesquisa para áreas diversas das Ciências Sociais, como a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia e a Comunicação, fundamentando e consolidando as análises musicais objeto deste trabalho.

No segundo capítulo, observaremos como o Estado Novo utilizou a música popular como propaganda do regime, aproveitando o samba que já se encontrava legitimado pela sociedade carioca para elevá-lo à condição de símbolo nacional. Serão repassados alguns conceitos relacionados aos pensadores Ernest Gellner (1981), Darcy Ribeiro (1978), Montserrat Guibernau (1977) e Eric Hobsbawm (1990), concernentes à formação de Estados Nacionais, Nação, Nacionalismo, Identidade Nacional e Cultura, com o intuito de demonstrar que o Brasil do Estado Novo se constituiu como um *estado nacional* em sua plenitude, pregando o *nacionalismo* com a intenção de assegurar uma *identidade cultural e nacional* em todo seu território, elaborando uma ideologia da cultura brasileira.

É a partir da década de 1920 que a sociedade brasileira passa a se modificar com grande velocidade, marcando a expansão da indústria fonográfica e demais avanços tecnológicos. Será elaborada uma análise da relação existente entre o samba-enredo e a indústria cultural, com a abordagem de alguns dos aspectos que contribuíram para a transformação musical dessa modalidade do samba, assim como uma investigação acerca das relações com a indústria fonográfica no Brasil e o comportamento do mercado fonográfico nacional perante o samba-enredo. Logo, este estudo dá início e busca estruturar uma discussão sobre o samba-enredo e a influência da indústria cultural, partindo

de indagações quanto aos aspectos que contribuíram para a transformação deste estilo musical, levando-se em consideração outros mecanismos da referida indústria: o rádio, o cinema, a televisão, as editoras musicais e as lojas de música. Com a finalidade de analisar as questões do mercado musical, a respeito do panorama da música de consumo, recorreremos a Umberto Eco (2001):

A música de consumo é um produto industrial que não mira a nenhuma intenção de arte, e sim à satisfação das demandas do mercado; (...) a canção de consumo surge então como um dos instrumentos mais eficazes para a coerção ideológica do cidadão numa sociedade de massa. (...) a canção de consumo deve ser analisada como superestrutura e é na estrutura econômica do sistema que procuraremos as razões por que ela é assim e não poderia ser de outra maneira (Eco, 2001:296-7).

Uma incursão nos temas “identidade cultural” e “sociedade” se impõe procedente, pois são de absoluta importância para a compreensão das relações sociais que envolvem o gênero samba em sua totalidade, debatendo os conceitos de *standardização e bem cultural* propostos por Theodor W. Adorno (2002). O samba-enredo deve ser considerado um bem cultural e, por se tratar de música popular, caracterizado como música estandardizada. Uma análise do samba-enredo deve ater-se ao contexto funcional: melodia, harmonia, ritmo, forma, timbre, andamento, e sua relação com a indústria cultural. Esse procedimento visa ao entendimento das principais mudanças ocorridas no samba-enredo desde sua origem até os dias atuais.

Uma avaliação do samba-enredo como produto cultural de massa pode ser observada com base nos conceitos discutidos por Monique Augras (1998). Identificaremos e relacionaremos também os conceitos desenvolvidos por Adorno e Horkheimer, entre outros pensadores que definem o termo *indústria cultural* e refletem sobre a relação desta indústria com a produção artística. A partir dos fundamentos teóricos, refletiremos sobre a configuração da influência da indústria fonográfica em função das

exigências do mercado de discos, e uma possível relação com a modificação da estrutura rítmica e formal do samba-enredo.

Todos os elementos rituais das escolas de samba, inclusive o samba-enredo, podem ser observados como uma “tradição inventada”, seguindo o pensamento formulado pelo teórico Eric Hobsbawm (1984).

No terceiro capítulo, procederemos a uma análise semiológica da estrutura rítmica, melódica, harmônica e formal do samba-enredo e também de outros dois estilos correlatos: o samba de terreiro (também denominado samba de quadra) e o samba de partido-alto. Para tal, registraremos e classificaremos, em quatro fases, os parâmetros anteriormente descritos de alguns sambas-enredo apresentados pelas escolas de samba *Salgueiro* e *Estação Primeira de Mangueira* nos desfiles oficiais de 1935 até 2006, analisando musicalmente seus elementos de estruturação. A análise musical será realizada segundo o conceito de “análise paradigmática” proposto por Nicolas Ruwet<sup>1</sup> em que todos os elementos semelhantes passam a ser reunidos e constituídos em paradigmas.

Com o intuito de atingir mais objetividade neste capítulo, será elaborada uma tabela comparativa dos elementos examinados, que será incorporada nesta pesquisa após a conclusão.

O processo de investigação acerca das transformações ocorridas no samba-enredo na cidade do Rio de Janeiro será conduzido no sentido de elucidar algumas questões primordiais apontadas nesta dissertação. Será o samba-enredo um estilo musical derivado do samba ou um gênero musical autônomo? Evitamos nesta pesquisa a classificação de

---

<sup>1</sup> In Middleton, Richard. *Studying popular music*. Great Britain: Open University Press, 1997.

sub-gênero para o samba-enredo, cujos fundamentos encontramos na conceituação de gênero musical de Franco Fabbri (1998). Uma outra questão examina se há diferença entre os sambas-enredo desde sua afirmação ao final da década de 40 até os dias atuais, e, se afirmativo, quais seriam estas características diferenciais? Mas há ainda perguntas a serem feitas, como as que se seguem. Havia influência da indústria cultural na alteração da forma do samba-enredo a partir da década de 1970? Existia outro tipo de samba representativo nas escolas de samba antes da adoção e prática do samba-enredo? Acaso delineava-se uma diferenciação evidente entre os dois estilos de samba urbano que habitualmente são confrontados em publicações acadêmicas, o denominado *samba amaxixado* e o *samba do Estácio*?

Parte das transcrições e exemplos musicais são realizados pelo autor desta dissertação, e a autoria dos exemplos extraídos de outras fontes será especificada no texto em seguida a cada fragmento.

## CAPÍTULO 1

### O SAMBA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

#### 1.1 O samba urbano carioca.

No final do século XIX, com a decadência da cultura cafeeira no Estado do Rio de Janeiro e na Zona da Mata de Minas Gerais e, sobretudo, com o fim da Guerra dos Canudos, a cidade do Rio de Janeiro passou a acomodar um grande contingente de população negra que se estabelecera inicialmente no bairro da Saúde e imediações.

No início do século XX, com a migração de negros baianos, surge um novo gênero musical denominado *Samba* que após décadas passou a ser considerado um ícone de referência da cultura brasileira e difundido de Norte ao Sul do Brasil.

As comunidades negras então formadas eram constituídas por um grupo solidário organizado pelas *Tias Baianas*, “baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer” (Sandroni, 2001:100).

As casas das “Tias Baianas”, localizadas na região central da cidade, passaram a servir de ponto de articulação para manifestações culturais diversas, construindo, segundo termo empregado por Heitor dos Prazeres, “uma pequena África”, onde se destacavam como lideranças Tia Amélia, Veridiana e, principalmente, Tia Ciata.

Um conjunto de modificações sucessivas foi responsável pela fixação da forma do samba urbano como é atualmente conhecido, recebendo influências de: a) lundu bailado do século XIX; b) do batuque africano, que é uma dança de roda com solistas e acompanhamento instrumental, com canção de acentuação binária, originário de Angola ou do Congo; c) do samba rural baiano, de caráter dístico ou monóstico, em sua maioria verso e refrão, com o estribilho repetido pelo coro, com acompanhamento instrumental e dança

de roda ou solista que inclui a coreografia da umbigada, e ainda outras danças conhecidas como corta-a-jaca, separa-o-visgo, apanha-o-bago ou o miudinho; d) do samba rural paulista, samba de roda que possui características próximas do samba rural baiano, excetuando-se a coreografia da umbigada; e) da chula baiana, toada e dança que mantém a alternância do ritmo sincopado, com voz solista e reposta do coro, cantada como refrão em ternos e ranchos-de-reis; f) do samba corrido, conhecido também como samba de primeira, destituído de refrão, com uma parte fixa e as outras improvisadas; g) do samba de partido-alto (Alvarenga, 1982). Podemos observar a seguir os exemplos musicais dos estilos musicais ora citados, a saber:

Allegro moderato  $\text{♩} = 80$

Iá -

Iá vo - cê quer mor - rer quan - do mor - rer mor - ra - mos jun - tos

Exemplo musical 3: *Isto é Bom*. Lundu bailado do século XIX, de autoria atribuída a Xisto Bahia, e colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha, Minas Gerais, em 1935. (Fonte: Alvarenga, 1982:174).

$\text{♩} = 80$

A pri - mé - raim bi - ga dafo Ru - dor fo que dá a pri - mé - raim bi ga dafo Ru dorfo que dá Tam - bem só Ru

Exemplo musical 4: Batuque. Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha, Minas Gerais, 1935. (Fonte: Alvarenga, 1982:149).

$\text{♩} = 92$

Sem - be bê ru vou no sam - ba O quem dos padre pa tu - a bai da Sem - be

Exemplo musical 5: Samba rural baiano. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937. (Fonte: Alvarenga, 1982:154).

$\text{♩} = 96$

Es - sisam - ba qui veim di lá Es - si samb'a qui veim di lá

Exemplo musical 6: Samba rural paulista: Colhido por Mário de Andrade em São Paulo, 1934 (Fonte: Alvarenga, 1982: 158).

$\text{♩} = 84$

Se - nho - ra do - ra Te - re - sa Fui on - tem desem pre da - do

Exemplo musical 7: Chula. Colhida por Mário de Andrade na Amazônia. (Fonte: Alvarenga, 1982:181).

$\text{♩} = 80$

Quam- do soube - res quea ban - do - nei es - ta mul - her eu não charei, eu  
 não pensei Vão sea - d - mi - rar

Exemplo musical 8: Samba corrido, ou samba de primeira. *Nunca conheci paixão*. Colhido na *Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira*, Rio de Janeiro, por Egídio de Castro e Silva, com notação de Duília Frazão Guimarães. (Fonte: Alvarenga, 1982:339-343).

$\text{♩} = 90$

Solista  
 Vô - cê me cha

Coral  
 G

Pandeiro

- mou de can - den go de - sa - fô - ro de vo - cê  
 Am Vô - cê me cha

me cha - mou as - sim por quê?  
 mou de can - den D7 go G

Exemplo musical 9: *Desaforo*, de Aniceto do Império. Samba de partido-alto. Transcrição de Alberto Boscarino. In *Aniceto do Império: Partido nota 10*. Rio de Janeiro: Cid Edições (Addaf), CD 00645/3, s/d. Remasterizado em digital. 1 CD (37 min 28 s). Faixa 2 (4 min 54 s).

Outros gêneros musicais e manifestações culturais diversas contribuíram também para a modelagem do samba urbano e do samba de partido-alto como hoje se nos apresenta: o baiano, a capoeira, o calango, cantos de trabalho e cantigas de roda, a tirana ou a pernada carioca. No entanto, Nei Lopes (1992) delinea em quatro etapas um quadro de constituição do samba contemporâneo, com origem no batuque dos negros bantos oriundos de Angola e do Congo, chegando até ao samba de partido-alto:

a) primeiro, o lundu bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre ainda dançado, e a outras manifestações; b) depois, todas essas expressões (com a chula do samba baiano ganhando *status* na manifestação autônoma) confluindo para o que chamaremos de samba da “Pequena África da Praça Onze”, onde o núcleo irradiador foi a casa da *Tia Ciata*; c) depois ainda, o samba amaxixado da “Pequena África”, dando origem ao samba de morro; d) finalmente, esse samba de morro se dicotomizando em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo; e em partido-alto, próprio para ser cantado e dançado em roda. (Lopes, 1992:47)

Até a atualidade, a historiografia oficial da música brasileira considerou as etapas acima descritas como a hipótese mais provável de organização e transformação do samba urbano carioca que se estabilizara em um formato padrão a partir da década de 1930. Isto pode ser comprovado em obras de autores diversos, como Tinhorão (1991), Sergio Cabral (1996) ou Carlos Sandroni (2001) que assinalam e dão ênfase à existência de ao menos dois estilos musicais diferentes do gênero samba, surgidos no século XX: o “samba amaxixado”, disseminado a partir do núcleo de Tia Ciata e o “samba moderno”, constituído a partir do núcleo de sambistas do bairro do Estácio (*samba do Estácio*).

Parece-nos inadequado considerar que, a partir de um determinado momento histórico, um grupo de negros afro-descendentes, residentes no bairro do Estácio,

estabeleceu com exclusividade um novo padrão rítmico ao gênero samba, sendo este novo samba sucedido, aceito e desenvolvido por outros núcleos e comunidades recém-formadas nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro. A parte principal da pesquisa de Sandroni (2001), sobre a transformação do samba no Rio de Janeiro entre 1917 e 1933, fundamenta-se em uma análise comparativa das gravações fonográficas deste período, apontando as características diferenciais existentes entre o estilo antigo, que associa aos sambas do núcleo de Tia Ciata, Donga e Sinhô (paradigma do *tresillo*), e o novo estilo, concebido a partir do núcleo de sambistas do Estácio (paradigma do Estácio, que apresentava uma contrametricidade mais acentuada em relação ao estilo anterior).

Em um padrão rítmico cométrico, os pontos de articulação se apóiam sobre as partes fortes do tempo, que corresponderiam em um compasso binário simples cuja unidade de tempo é a semínima (2/4), aos tempos 1, 3, 5 e 7 de um grupo de oito semicolcheias. No ritmo contramétrico, as articulações são alternadas se comparadas ao ritmo cométrico, ou seja, surgem nas partes pares do tempo, nas semicolcheias 2, 4, 6 e 8, “à condição de não [serem seguidas] por nova articulação na posição seguinte” (Sandroni, 2001:27).

Totalmente cométrico:



Totalmente contramétrico:



Exemplo musical 10: Ritmo cométrico e contramétrico. (Fonte: Sandroni, 2001:27).

De acordo com as nossas reflexões, a ausência de instrumentistas de percussão nas gravações analisadas do estilo “antigo” dificulta a determinação precisa de um paradigma que diferencie e classifique os dois estilos. Sem estes instrumentos, o padrão rítmico que determina a contrametricidade no samba “antigo” deixa de ser apresentado, impossibilitando a convergência do gênero musical. O padrão rítmico a que nos referimos é uma célula rítmica fixa constante no samba e apresentada por instrumentos de percussão como o tamborim e o agogô, ou pelo pandeiro e pelas palmas no samba de partido-alto. Todo o contexto melódico e rítmico-melódico da obra encontra-se organizado por este padrão rítmico, induzindo antecipações e acentuações no ritmo e na melodia. No Candomblé, por exemplo, encontramos um desenho rítmico determinante para cada Orixá, que organiza o canto coletivo e que é apresentado pelos alabês <sup>2</sup> através dos atabaques cerimoniais (Rum, Rumpi ou Lé) e pelo toque do agogô.

Este aspecto de organização de uma das manifestações da música religiosa africana encontra-se presente no samba e no samba de partido-alto, para citarmos dois exemplos brasileiros. O mesmo acontece na música cubana, onde gêneros musicais como o *Son* e a *Guajira*, por exemplo, obedecem a padrões rítmicos constantes que dão continuidade à forma de organização musical da *santeria afro-cubana*, religião nacional que se equipara ao Candomblé brasileiro, cultuando Orixás como Ogum e Xangô, e, como no Brasil, mantendo um sincretismo religioso de suas divindades com os santos venerados pela Igreja Católica. No Brasil, o estudo destes padrões rítmicos ainda é incipiente, e seu desenvolvimento poderia auxiliar-nos a observar de forma mais adequada a transformação de determinados gêneros ou estilos musicais. O musicólogo Alejo Carpentier (1979), em

---

<sup>2</sup> Músicos iniciados no Candomblé e responsáveis pelos toques característicos que invocam os Orixás nos cultos.

sua obra de análise sobre a música cubana, ao referir-se à relação existente entre o ritmo de acompanhamento e o ritmo da melodia de uma canção que denomina *constante escansional*, destaca a importância e a função destes padrões rítmicos, que são popularmente denominados *claves*, termo que poderia ser adotado, por extensão, aos padrões rítmicos presentes na música popular brasileira.

Uma análise da influência da música do Candomblé na estruturação do gênero musical samba pode ser observada na tese de Regina Maria Meirelles Santos (2002). Neste trabalho, é apresentado um estudo sobre o ritmo, a melodia e a forma do samba, onde podemos constatar a influência da música do Candomblé em sua constituição. Ao analisar o ritmo proveniente dos tambores cerimoniais do Candomblé e do agogô, a autora nos esclarece que os padrões rítmicos “que mais influenciaram os ritmos brasileiros (caxambu, jongo, samba) foram os toques de Angola, em especial o *cabula*, o *barravento*, o *congo* e o *ijexá* (Santos, 2002:83)”. Ressalta que os padrões rítmicos característicos de cada Orixá foram assimilados à linguagem musical do samba, e apresenta como exemplo um toque de Exu, executado pelo Rum, que expõe um “padrão rítmico comum no samba e no lundu” e que pode ser observado no exemplo musical 11:



ou a variante:



Exemplo musical 11: Toque de Exu no atabaque Rum. (Fonte: Santos, 2002:87).

O samba urbano carioca se organiza dentro de uma clave exposta pelo tamborim, associada ao acento forte do surdo, indicado na semínima do segundo tempo de um

compasso binário simples (2/4), que representa a forma mais comum de notação ortocrônica utilizada no Brasil para o gênero em questão, exemplificado a seguir conforme transcrição de trecho da faixa 5 do Cd *Batucada Fantástica* do percussionista Luciano Perrone:

The image shows a musical score for two instruments: Tamborim and Surdo. Both are in 2/4 time. The Tamborim part consists of a series of rhythmic patterns, each starting with a quarter note followed by eighth notes, and then a series of eighth notes with stems pointing up. The Surdo part consists of a series of rhythmic patterns, each starting with a quarter note followed by eighth notes, and then a series of eighth notes with stems pointing down. The notation includes stems, beams, and various note heads.

Exemplo musical 12: Clave do tamborim. (Fonte: Perrone. *Tamborins*. Luciano Perrone e Nilo Sérgio. In *Batucada Fantástica-Os ritmistas brasileiros*. Paris: Musidisc, EC NAC 51509, 2001. Remasterizado em digital. 1 CD (27 min 68 s). Faixa 5 (1 min). Transcrição de Alberto Boscarino.

A importância deste padrão rítmico no samba é ressaltada por Kazadi Wa Mukuna (2000) em seu estudo sobre a música brasileira. Este padrão, intitulado pelo etnomusicólogo de “ciclo rítmico”, é sustentado pelo tamborim ou pelo cavaquinho e notado em um ciclo de 16 colcheias, dividido em dois segmentos de 7 e 9 colcheias, e coincide com o exemplo anterior, considerando as variações interpretativas. Abaixo, indicamos o ciclo rítmico padrão e uma variante, a saber:

The image shows two rhythmic patterns: 'Padrão' and 'Variação'. Both are in 2/4 time. The Padrão pattern consists of a sequence of 16 eighth notes, divided into two segments of 7 and 9 notes. The Variação pattern consists of a sequence of 16 eighth notes, divided into two segments of 7 and 9 notes. The notation includes stems, beams, and various note heads.

Exemplo musical 13: ciclo rítmico do tamborim (Fonte: Mukuna, 2000: 103).

Mukuna (2000) observa que a pausa inserida na variação ao fim do primeiro motivo induz a uma acentuação ainda mais forte na colcheia anterior, determinando assim a divisão dos dois segmentos. O autor, ao referir-se à divisão do tempo, menciona o conceito de *time line*, de Nketia <sup>3</sup>, “ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase, são conduzidas” (Mukuna, 2000:104).

Observamos que os conceitos acerca da contrametricidade anteriormente descritos podem orientar a discussão sobre as transformações do samba nas primeiras décadas do século XX, mas não determinar a partilha do gênero musical em dois estilos, por se encontrarem as fontes de análise disponíveis desprovidas de elementos necessários para tal empresa.

Entendemos que, à época das reuniões festivas organizadas pelas Tias Baianas e por outras comunidades negras na cidade do Rio de Janeiro, o samba era praticado nas rodas ao som de palmas e instrumentos de percussão, ainda que este instrumental não pudesse ser inserido nas gravações fonográficas, como nos sugere Sandroni:

(...) os sambas das gravações dos anos 1920 e 1930 não seriam necessariamente os mesmos da casa da Tia Ciata ou dos botequins do Estácio. Assim como as partituras, os discos exprimem apenas uma parte das relações musicais vigentes em dada época e lugar, parte que pode ser mais ou menos importante em cada caso. (Sandroni, 2001:186)

A ausência de instrumentos de percussão característicos de samba nas gravações anteriores à década de 1930 pode explicar a diferença entre os estilos de samba até então registrados em gravações fonográficas. O advento da gravação eletromagnética que chega ao Brasil em 1927 permitia que a captação dos instrumentos de percussão fosse realizada nos estúdios de gravação. Mas havia ainda um empecilho para tal acontecimento: a condição racial e social do músico sambista. Em dezembro de 1929, o cantor Almirante

---

<sup>3</sup> Nketia, J.H.K. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1975.

grava o samba *Na Pavuna*<sup>4</sup>, de sua autoria com parceria de Homero Dornelas, utilizando, pioneiramente, em uma gravação fonográfica, percussionistas oriundos das escolas de samba e instrumentos de percussão associados ao gênero: surdo, cuíca, pandeiros, ganzá e tamborim. O grande êxito obtido por este samba junto ao público no carnaval de 1930 estimulou a adoção de instrumentação similar nas gravações subseqüentes e também nas orquestras populares. A letra sintetiza o universo do samba naquele período, entrelaçando o malandro, a escola de samba, o candomblé, a batucada e o tamborim:

Na Pavuna, bum, bum, bum  
 Na Pavuna, bum, bum, bum  
 Tem um samba, que só dá gente reiúna

O malandro que só canta com harmonia  
 Quando está metido em samba de arrelia  
 Faz batuque assim no seu tamborim  
 Com o seu time enfezando o batedor  
 E grita a negrada vem pra batucada  
 Que de samba na Pavuna tem doutor

Na Pavuna tem escola para o samba  
 Quem não passa pela escola não é bamba  
 Na Pavuna tem canjerê também  
 Tem macumba, tem mandinga e candomblé  
 Gente da Pavuna só nasce turuna  
 É por isso que lá não nasce "mulhé".

---

<sup>4</sup> Na Pavuna – Almirante e o Bando de Tangarás. Parlophon, 13089-a., 1929.

Voz

Percussão

6

ba que - só dá gen - te rei - ú - na

Na pa - vu - ra Na pa - vu - ra tem um sam

D E7 A7 D

Exemplo musical 14: *Na Pavuna*, samba de Almirante e Henrique Dornelas, 1929. Transcrição de Alberto Boscarino. Almirante e o Bando de Tangarás. In *Carnaval, sua história, sua glória, vol.30*. Revivendo, RVCD 195, 2003. 1 Cd (61 min 35 s), faixa 3 (2 min 40 s).

A análise do tipo de instrumentação adotado hoje na cultura do samba, enfocando apenas a espontânea invenção dos sambistas do Estácio torna-se imprecisa. O sambista Bide reivindica a criação do tamborim e do surdo, porém, sabemos que a utilização destes nas manifestações musicais populares brasileiras antecede ao período de organização da *Escola de Samba Deixa Falar*, e até mesmo à infância do sambista, ainda que em formatos e dimensões diferentes. O tamborim é um pequeno membranofone que possui forma quadrada ou circular, com uma pele de animal ou sintética tensada sobre uma de suas extremidades, e que é percutido com o auxílio de uma vareta ou baqueta. Seu formato primitivo inspira-se em um Adufe de reduzidas dimensões, e por se tratar de “um dos primeiros instrumentos europeus trazidos para o Brasil, já havia sido mencionado na carta de Pero Vaz de Caminha”.<sup>5</sup> O surdo, tal como o conhecemos, é um membranofone de grandes dimensões percutido com o auxílio de uma baqueta denominada *maça* ou *maceta* e

<sup>5</sup> *Enciclopédia da música brasileira – erudita, folclórica, popular*. 2ª Edição. São Paulo: Art Editora, 1998. p. 763

sua fixação no instrumental do samba se dá por intermédio das escolas de samba, tendo sido adaptado a partir da utilização de latas e barricas. Porém, convém lembrar que o uso de membranofones é uma prática comum a diversas culturas desde a Antiguidade.

O artista plástico brasileiro, Di Cavalcanti, pintou várias obras, enfocando os temas samba e carnaval, como o quadro *Carnaval* (vide figura 1), de 1924, em que se destaca em meio aos foliões a figura do Zé-Pereira, percutindo com a maça o seu bumbo.



Figura 1. Di Cavalcanti. Carnaval. 1924. Óleo sobre tela, 90x75 cm. (Fonte: <http://www.fAAP.br/museu/acervo/acervo.htm>).

Em 1929, Di Cavalcanti pinta alguns murais no *foyer* do Teatro João Caetano do Rio de Janeiro, e o tema inspirador mais uma vez é o carnaval carioca, onde a presença dos referidos instrumentos é percebida como prática comum aos foliões da cidade. Em obra sobre a história do carnaval carioca, Eneida Moraes menciona o referido mural, testemunhando que o pintor

(...) conta-nos aí o carnaval descendo o morro com seus surdos, pandeiros, tamborins, malandros e cabrochas, nas suas vestes coloridas, nos seus rostos inundados de alegria carnavalesca. É o samba em marcha para invasão da cidade. (Moraes, 1987:213).

A autora citada se equivoca com a data da elaboração do mural que alega ter sido realizado em 1922, mas em seus comentários sobre a obra deixa transparecer com naturalidade o registro plástico de uma prática cultural comum às comunidades negras da cidade do Rio de Janeiro: a utilização de instrumentos de percussão no samba, inclusive o surdo e o tamborim. Compreendemos que, ao retratar em 1929 a instrumentação associada aos sambistas da época, Di Cavalcanti registrava uma prática cultural de determinado segmento da sociedade carioca, difundida há anos pelo convívio social e pelas afinidades culturais deste grupo.

A invenção e a inserção da cuíca no samba são atribuídas a João Mina, integrante da *Escola de Samba Vê se Pode*, do morro de São Carlos, conforme relato do sambista Buci Moreira ao jornalista Sergio Cabral (Cabral, 1996:255). Encontramos uma descrição do instrumento no verbete do Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira:

Membranofone de fricção, também chamado puíta, omelê, tambor-onça, fungador, socador e ronca. O nome é de origem angolo-conguense e o instrumento deve ter sido trazido para o Brasil pelos negros bantos, embora admita-se com menos comprovação a procedência holandesa. Tem a forma de um tambor de uma só membrana, com uma haste presa ao centro do couro distendido. Essa haste pode ser interna, forma hoje praticamente única, ou externa. Friccionada pela mão molhada ou por um pano úmido faz a membrana vibrar, produzindo um ronco. Era um dos instrumentos característicos da macumba carioca, de onde passou às baterias de percussão do acompanhamento do samba.  
(<http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp>)

Segundo a musicóloga Oneyda Alvarenga, trata-se de um instrumento universal, encontrado em vários países, como em Angola e no Congo, na Itália, onde é conhecido como *Putipute*, na Holanda, em Portugal, denominado *Sarronca*, ou na Espanha, conhecido popularmente como *Zambomba*. A procedência holandesa é associada por esta autora à ocupação da região Norte e Nordeste do Brasil pelos holandeses durante o século XVIII (Alvarenga, 1982:353-4). Em sua forma atual, a *Zambomba* espanhola (ou *Sarronca* portuguesa) pode ser definida como

um recipiente mais ou menos cilíndrico, de barro cozido, cerâmica, madeira ou lata, aberto por uma ou pelas duas extremidades, sendo uma delas encourada e atravessada em seu centro por uma vareta de madeira, que deverá ser friccionada com os dedos úmidos (Revista do Folklore, 1983:16)<sup>6</sup>.

Um rústico exemplar pode ser observado na figura 2.



Figura 2. Zambomba ou Sarronca. Instrumento típico da Península Ibérica.  
(Fonte:<http://attambur.com/instrumentos/portugueses/membranofonos.htm>).

Portanto, a hipótese mais provável é a de que a cuíca, instrumento comum utilizado nos cultos de candomblé no início do século XX, tivesse sido adaptada à formação instrumental das escolas de samba que surgiam na capital federal, mas sem atribuição de patente, pois à época já se tratava de um instrumento difundido entre as comunidades negras.

Segundo nossas reflexões, o samba absorve sua instrumentação básica nas primeiras décadas do século XX, juntando o violão e o cavaquinho a vários instrumentos de

---

<sup>6</sup> Tradução do pesquisador: La zambomba corrientemente consiste en un recipiente más o menos cilíndrico, de barro cocido, cerámica, madera u hojalata, abierto por uno o los dos extremos, y uno de ellos parcheado y atravesado por su centro por una varilla de madera, caña, carrizo, junco, etc., que debe frotarse con los dedos humedecidos.

percussão já conhecidos pelos sambistas, formação que contribuiu no processo de afirmação do gênero musical difundido a partir da primeira década do século XX. O cronista Vagalume, pseudônimo do jornalista Francisco Guimarães, ao comentar e condenar a industrialização do samba que ocorria nas três primeiras décadas do século XX (em oposição ao samba que considerava legítimo e digno de tradição, associado aos sambistas iniciados nas rodas de samba), registra o emprego dos instrumentos utilizados pelos sambistas em suas comunidades, deixando transparecer que se tratava de uma prática comum e muito anterior à década de 1930:

*Antigamente* (grifo nosso) os sambas surgiam na favela, no Salgueiro, em São Carlos, na Mangueira e no Querosene, que eram os “morros-Academias” onde se abrigavam os mestres do pandeiro, (também chamado ADUFO) do chocalho, do reco-reco, da cuíca, do violão, do cavaquinho e da flauta (Guimarães, 1978:28).

Mas isto não significa que o samba não tenha passado por transformações nas primeiras três décadas do século XX, conforme apontam os principais pesquisadores da musicologia brasileira. O samba, como qualquer outro gênero musical popular, urbano ou rural, se transformou e vem-se transformando até hoje, receptor de diversas influências que variam de região para região. Podemos afirmar que o samba produzido na atualidade na cidade do Rio de Janeiro possui as mesmas características do samba produzido na capital do Estado da Bahia? A Enciclopédia da Música Brasileira registra dezessete estilos diferentes no verbete samba,<sup>7</sup> como sambolero, sambalanço, samba-choro, excluindo ainda outros estilos, como o samba-rock, o samba-reggae e o samba-funk. Portanto, é inconcebível a idéia de uma imutabilidade formal quanto ao gênero em questão, dividindo-

---

<sup>7</sup> *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª. edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p.705-6.

o em dois estilos, “antigo” e “novo”, conforme a linha habitual de pensamento da historiografia musical brasileira.

Após uma turnê de sucesso em Paris, entre fevereiro e julho de 1922, o grupo *Os Oito Batutas*, liderado pelo jovem Pixinguinha, retorna ao Brasil em agosto do mesmo ano, e em novembro segue para uma nova temporada, agora em Buenos Aires. Nesta capital, o grupo registra para a Gravadora Victor vinte fonogramas de seu repertório, distribuídos em dez discos de 78 rpm, que a Gravadora Revivendo reuniu em um único Cd<sup>8</sup> no início do século XXI. Encontramos na faixa 6 desta compilação digital a música *Mi dêxa serpentina*, designada no fonograma original como *polka* (erroneamente, pois se trata de um choro), de autoria do compositor Nelson Alves dos Santos, regravada em 1977 pelo flautista Altamiro Carrilho<sup>9</sup> sob a denominação *Serpentina* e a designação *choro*. Uma escuta atenta dos dois fonogramas revela uma contrametricidade maior na gravação de Altamiro, e podemos percebê-lo sem recorrermos à transcrição em partitura para comparação e análise temática. Assim, devemos considerar a existência de dois choros, um no estilo antigo e outro em estilo moderno? Pensamos que não. As diferenças encontradas entre as interpretações podem ser compreendidas como um processo gradativo de transformação que é comum a todos os gêneros musicais populares, absorvendo influências diversas para posteriormente se ajustarem em um novo padrão. Ao referir-se à construção da memória coletiva africana, Renato Ortiz assinala que o sincretismo religioso dos cultos afro-brasileiros “retêm da hagiografia católica aqueles elementos que têm alguma analogia com os orixás sincretizados” (Ortiz, 2003:132). Assim, as transformações nos cultos afro-brasileiros

---

<sup>8</sup> *Pixinguinha no tempo dos oito batutas*. Paraná: Revivendo, RVCD-064, s/d. Remasterizado em digital. 1 CD (64 min 20 s). faixa 1 (3 min 1 s).

<sup>9</sup> Antologia do chorinho Vol. II- Altamiro Carrilho – 1977, Philips, 6349 347

ocorrem amparadas por uma tradição preponderante, oriunda de diversas fontes e representada pela memória coletiva africana.

Podemos pensar na transformação dos gêneros musicais populares a partir da memória coletiva de cada povo que seleciona e retém determinados aspectos de uma cultura para em seguida vivenciá-los, garantindo dessa maneira a trajetória e permanência no tempo da música popular. E salientamos que a “cultura popular é heterogênea, as diferentes manifestações folclóricas – reisados, congadas, folias-de-reis não partilham um mesmo traço em comum, tampouco se inserem no interior de um sistema único” (Ortiz, 2003:134).

No samba urbano carioca o processo de mutação é o mesmo: absorve elementos de vários gêneros musicais e culturais, adaptando-se para garantir sua inserção na sociedade como prática cultural e permanência na história dos homens.

Ao pensarmos na trajetória de constituição e afirmação do samba urbano carioca, concordamos com a análise de Nelson da Nóbrega Fernandes sobre o samba e as escolas de samba:

As escolas de samba são instituições culturais que resultaram de um árduo e persistente esforço, guiado pela consciência e discernimento de seus heróis, poetas e anciãos. Através da música, da dança e da representação estes grupos sociais contornaram a adversidade do meio ambiente em que foram confinados na cidade moderna, alcançando uma identidade e laços transcendentais com seu território (Fernandes, 2001: 9).

Nas gravações já referidas do grupo *Os Oito Batutas*, encontramos seis músicas com a designação samba, sendo que quatro delas são cantadas: *Meu Passarinho*, de Octavio Vianna; *Caruru*, de J.Thomaz e Donga; *Faladô*, de J.Thomaz e *Já te digo*, de Pixinguinha e Octávio Vianna. Apresentamos um trecho do samba *Meu Passarinho*, que será analisado a seguir.

# MEU PASSARINHO

## Samba

Gravado pelos os Oito Batutas em  
1923-RCA Victor

Otávio da Rocha Viana "China"

Introdução

1. D

5. 2. D A7 D

Meu pas - sa-rinho viu - ô viu - ô viu

9. A7 D

- ô Meu ca chorinho la tiu la-tiu la - tiu

14. B7 E7

Meu a mor zinho cho - rô cho-rô cho - rô Quan - do par - tiu

19. A7 D

par - tiu par-tiu par - tiu Meu pas sarinho

Exemplo musical 15: *Meu passarinho*. Octavio Vianna. [ Victor 73826/A, p1922]. In *Pixinguinha no tempo dos Oito Batutas*. Paraná: Revivendo, RVCD-064, s/d. Remasterizado em digital. 1 CD (64 min 20 s). faixa 1 (3 min 1 s). Transcrição de Alberto Boscarino.

Esta primeira parte do samba apresenta sua melodia em um âmbito de oitava, e sua harmonia apresenta o movimento de tônica-dominante-tônica. O ritmo apresenta muitas síncopes e revela a presença de contrametricidade na maior parte do trecho analisado. O acompanhamento instrumental é realizado pela flauta de Pixinguinha, pela bateria de J.Thomaz, pelos violões de Donga, China e Josué Barros, pelo cavaquinho de Nelson Alves, pelo bandolim de José Alves e pelo piano de J. Ribas. Na interpretação vocal, China

e um outro integrante não identificado. A acentuação do segundo tempo é induzida pelos violões. Observamos que este samba, pertencente a compositores ligados ao grupo de Tia Ciata, e muito anterior ao período de organização do samba dos bambas do Estácio, já apresentava a mesma contrametricidade em sua estrutura melódica, tanto que poderíamos perfeitamente utilizar o acompanhamento rítmico do Estácio para cantarmos o samba em qualquer roda de samba da atualidade. Como exemplo, apresentaremos a seguir a transcrição da fórmula rítmica de um samba interpretado por Ismael Silva<sup>10</sup>, *Arrependido*, sobreposto à melodia do samba de Octávio Vianna, conhecido como China:

The image displays a musical score for the samba "Arrependido" by Ismael Silva. The score is written in 2/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Voz) and three instrumental lines: Tamborim, Pandeiro, and Surdo. The vocal line begins with the lyrics "Meu pas - sa-rin - hu - ô - hu - ô - hu - ô" and is accompanied by a melodic line. The instrumental lines show the rhythmic patterns for each instrument, with the Surdo providing a steady bass line. The second system continues the vocal line with the lyrics "Meu ca chor rin - ho - la - tiu - la - tiu - la - tiu" and includes a measure number "5" at the beginning. The instrumental accompaniment continues with the same rhythmic patterns. The score is marked with chords D, A7, and D.

<sup>10</sup> *Ismael Silva canta... Ismael. Arrependido*. Pernambuco: InterCd records, 2000. Remasterizado em digital. 1 CD (33 min 30 s) faixa 1, (2 min 31 s).

Exemplo musical 16 : Sobreposição da base rítmica do samba *Arrependido*, de Ismael Silva na melodia do samba *Meu Passarinho*, de Octavio Vianna. Fontes citadas anteriormente.

Na partitura, os sistemas posicionados abaixo do pentagrama da melodia correspondem ao tamborim, ao pandeiro e ao surdo, respectivamente. A constatação de que o padrão rítmico “samba do Estácio” também pode ser adotado em sambas anteriores a 1928 sugere uma inconsistência na dicotomia “samba amaxixado” versus “samba do Estácio”. Como observamos, desde o início do século passado, o samba vem-se alterando, e mesmo que neste período muitas canções híbridas tenham sido alcunhadas com esta denominação, dificultando ainda mais uma definição do gênero, a gênese do samba já havia sido posta em movimento, revelando a existência de uma contrametricidade, representada na interpretação brejeira dos sambistas e no acompanhamento rítmico de músicos iniciados nas rodas de samba.

## **1.2 A *Deixa Falar* e o samba do bairro do Estácio.**

O carnaval brasileiro, até a década de 1920, era embalado ao som de marchas, polcas, maxixes, frevos, mazurcas, valsas, tangos e ritmos americanos como o *fox-trot* e o *charleston*. De acordo com Vianna, somente na década de 1930 que “o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade” (Vianna, 1999:111).

Os ranchos carnavalescos eram aceitos pelas autoridades públicas por sua organização e por apresentarem em seus desfiles uma música dolente e arrastada que imputava ao evento lentidão e monotonia. Segundo Moraes:

Os ranchos eram cordões mais civilizados, por assim dizer, pelo menos mais completos, pois já aparecia o elemento feminino. O conjunto instrumental era acrescido por instrumentos de cordas, violões e cavaquinhos, e de sopro, flautas e clarineta. Ao mesmo tempo surgira o coro, para entoar a marcha do rancho. (Moraes, 1987:113)

De acordo com a historiografia musical corrente, devido ao fato de se acharem descontentes com esta forma de brincar o carnaval, alguns sambistas do bairro do Estácio decidiram adaptar um novo ritmo ao samba que permitisse cantar e dançar simultaneamente. Por iniciativa de bambas como Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (Bide), Nilton Bastos e Edgar Marcelino dos Santos, surgiu a primeira Escola de Samba, *A Deixa Falar*, que desfilou pela primeira vez em 1929. Organizada ainda como bloco carnavalesco, apresentou à Cidade um samba diferente, com células rítmicas distintas até aquele momento. Vários relatos apontam para esta hipótese como, por exemplo, o que encontramos em Soares:

Quando os sambistas do Estácio começaram a pensar em criar um "bloco de corda" que desfilasse sem problemas com a polícia, podendo seus componentes brincar à vontade, decidiram - por vontade de contestar ou mesmo de inovar - que o novo grupo carnavalesco devia ser, na medida do possível, bem diferente dos ranchos, que eram aplaudidos pelos brancos pelo seu carnaval bem comportado. Muita coisa eles não puderam alterar, mas o ritmo do desfile foi considerado prioridade fundamental, dita assim mesmo com redundância, tal a intenção de introduzir mudanças. (Soares, 1985: 91)

Vejamos o depoimento de Ismael Silva ao jornalista Sérgio Cabral:

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim:

*Bum bum paticumbumprugurundum...*  
*Nem tudo que se diz se faz*  
*Eu digo e serei capaz*  
*De não resistir*  
*Nem é bom falar*  
*Se a orgia se acabar.* (Cabral, 1996:242)

*A Deixa Falar* desfilou no carnaval de 1930 e, no ano de 1931, preparando-se para assumir a categoria de rancho carnavalesco no carnaval de 1932. Assim, esta agremiação carnavalesca participou do desfile dos ranchos carnavalescos no dia 10 de fevereiro de

1932, realizado na Avenida Rio Branco, apresentando duas músicas do compositor Bide: a *Marcha Meu segredo* e o Samba *Rir para não Chorar*.

A agremiação não obteve classificação ao término do concurso (o Rancho *Flor do Abacate* recebeu o primeiro prêmio, e, em segundo lugar, o Rancho *Flor da Lira*, de Bangu), mas desfilou com uma bateria de instrumentos de percussão composta por surdos, tambores, cuícas, caixas e pandeiro.

Não existe registro de gravação fonográfica das músicas apresentadas nos desfiles da *Deixa Falar* à época<sup>11</sup>. Acreditamos que esta agremiação ainda não adotava um único estilo de samba, amparados pelo relato de Claudia Neiva de Matos sobre a organização da primeira escola de samba, por ela denominada “bloco”:

O bloco estava pronto, o bloco queria andar. Era diferente dos outros: tinha a espontaneidade e a agressividade dos blocos populares de sujos, ao passo que dos ranchos trazia a formação, mais a porta-estandarte e o baliza. Cantava samba de partido-alto, alternando o canto das baianas com o do tirador (Matos, 1986:41)

Confirmando a presença do samba de partido-alto na constituição da *Escola de Samba Deixa Falar*, o musicólogo e sambista Nei Lopes (Lopes, 2005:160) cita o relato de Cristalino Pereira da Silva, o *Biju*, em depoimento realizado em 1979 ao jornalista Francisco Duarte, que testemunha a presença deste estilo de samba desde os primórdios da organização da referida agremiação carnavalesca. Além de apontar outros relatos e entrevistas que confirmam esta prática, Lopes expõe:

Da mesma forma que os do Deixa Falar, certamente os primeiros momentos das primeiras entidades do samba carioca foram marcados por pagodes em que o partido-alto imperou. Assim, sem dúvida, foi em 1923, em Oswaldo Cruz, quando do surgimento da atual Portela; em 1928, em Mangueira; em 1932, no Santo Cristo, berço da revivida Vizinha Faladeira; e no Morro do Borel, nascedouro da Unidos da Tijuca (Lopes, 2005: 160).

---

<sup>11</sup> Mas podemos ouvir sambas do período como o samba *É Batucada*, do compositor Caninha (José Luiz de Moraes) em parceria com Visconde Bicoíba, samba vencedor do primeiro concurso de sambas e marchas carnavalescas promovido pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro em 1933. Lançado em março deste mesmo ano em disco Columbia de 78 rpm, reg. 22194, tendo como intérprete Moreira da Silva acompanhado pelo grupo Gente do Morro. Fonte: <http://www.ims.com.br>

Nesse período, era comum a composição de sambas com uma única parte principal, cantada por todos os integrantes dos ranchos ou escolas de samba, ficando as demais partes a cargo do improvisado de intérpretes solistas. Segundo Cabral (1996):

Não tinha segunda parte, como era habitual nos sambas destinados ao carnaval pelos grupos populares. A segunda parte era substituída pelos versos cantados por improvisadores que, além do talento criador, tinham também de possuir vozes potentes porque, naquele tempo, os grupos carnavalescos nem imaginavam que, muitos anos depois, contariam com sistema de som para os seus cantores. A tradição dos sambas sem segunda parte e com versos improvisados foi mantida pelas escolas de samba até adotarem o samba-enredo, na década de 40. (Cabral, 1996:48)

A *Deixa Falar* foi organizada em 1928 e desapareceu do cenário musical carioca no ano de 1933. A bibliografia existente sobre o samba credita a esta agremiação o pioneirismo na utilização de instrumentos de percussão nos desfiles (como o surdo, o tamborim e a cuíca), assim como a estruturação de uma nova célula rítmica para o samba. É dessa maneira que a escola influenciaria, já em seu primeiro desfile, a outras escolas de samba que surgiam na cidade do Rio de Janeiro, como a Mangueira e a Unidos da Tijuca. Lançamos um outro olhar sobre tal fato, pois consideramos que o intercâmbio existente entre os modelos culturais das comunidades negras então em voga é o fator que vem determinar a instrumentação e o estilo de samba da *Deixa Falar*. Esta interação já ocorria em 1925, marcada por constantes visitas dos citados sambistas do bairro do Estácio aos morros vizinhos, como o Salgueiro, Favela, Mangueira e São Carlos, além de outros grupos estabelecidos mais distantes do centro da cidade, como os sambistas de Oswaldo Cruz, Madureira e Irajá. Segundo Lopes (2003:46), estes grupamentos sociais se constituíam em “fortes redutos de comunidades negras, e, conseqüentemente, de samba.” Em seguida, este autor destaca a importância do intercâmbio existente entre estes sambistas, dizendo que

(...) o inter-relacionamento entre essas comunidades era habitual e freqüente, dados os laços de parentesco e a origem comum de muitos dos negros livres ou recém-libertos migrados para a antiga capital federal na virada para o século XX. Assim, o jovem Ismael e sua roda de camaradas do largo do Estácio (Bidê, Baiaco, Brancura, Nilton Bastos, Francelino, Tibério etc.) freqüentavam os morros vizinhos e até mesmo os redutos negros mais distantes, como Irajá e Oswaldo Cruz (Lopes, 2003:46).

Portanto, o contato existente entre os grupos identitários foi o que permitiu aos sambistas do Estácio a seleção dos elementos que dariam unidade à agremiação recém-formada, a *Deixa Falar*, considerando aqui a formação instrumental adotada, o estilo do samba ou outras características herdadas dos ranchos. Desta forma, discordamos de Lopes (2003:46) quando afirma que os sambistas do Estácio, motivados por estes encontros, resolveram fazer um samba diferente, almejando um “sadio propósito de emulação”. Conforme nossas observações anteriores, entendemos que o “novo” samba já existia, resultante de uma longa negociação entre diferentes comunidades negras estabelecidas na cidade do Rio de Janeiro, ainda que associado às suas variantes de estilo.

### **1.3 Escolas de Samba: do partido-alto ao samba-lençol.**

Fundada em 28 de abril de 1929, a *Estação Primeira de Mangueira* é considerada a segunda escola de samba a surgir na cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, outras agremiações foram-se organizando como as escolas de samba: *Vai como Pode* (Portela) e *Unidos da Tijuca*, em 1931; *Azul e Branco do Salgueiro*, em 1932, entre outras.

Entre os anos de 1929 e 1932, o único concurso existente entre as escolas de samba era realizado por iniciativa pessoal de Zé Espinguela, em sua residência no bairro do

Engenho de Dentro. Zé Espinguela era Babalorixá<sup>12</sup>, possuía um terreiro de Candomblé no subúrbio do Rio de Janeiro e era também considerado um importante mediador cultural.

Em 7 de Fevereiro de 1932 aconteceu na Praça Onze o primeiro desfile das escolas de samba, promovido pelo Jornal *Mundo Sportivo*, de propriedade do jornalista Mario Filho. Participaram do desfile quatro escolas de samba: *Estação Primeira* (Campeã), *Vai Como Pode* (segundo lugar), *Para o Ano Sai Melhor* (segundo lugar), e *Unidos da Tijuca* (terceiro lugar).

As escolas podiam apresentar até três sambas durante o evento e estes eram constituídos de apenas uma parte, sendo a segunda improvisada pelo intérprete na hora da apresentação. Segundo Cabral (1996):

Cada escola tinha o direito de cantar três sambas durante o desfile. A campeã, Estação Primeira de Mangueira, apresentou dois sambas: *Pudesse meu ideal*, de Cartola e Carlos Cachaça, e *Sorri*, de Lauro dos Santos (Gradim), (...).O maior sucesso do desfile em matéria de samba, porém, segundo o depoimento de Nássara, foi obtido pelo samba *Dinheiro não há* (ou *Lá vem ela chorando*), de Ernani Alvarenga, cantado pela Escola de Samba Vai Como Pode (depois Portela), a segunda colocada no desfile, ao lado da Para o Ano Sai Melhor (também chamada de Segunda Linha do Estácio. No ano seguinte, o nome da escola passou para Cada Ano Sai Melhor).(…) Em terceiro lugar no desfile promovido pelo *Mundo Sportivo* chegou a Unidos da Tijuca. (Cabral, 1996:71)

Devido ao êxito do concurso, o desfile das escolas de samba do carnaval seguinte (1933) foi organizado pelo Jornal *O Globo*, com destaque para o samba da *Unidos da Tijuca* que, segundo registrava o referido periódico, estava de acordo com o enredo. Embora o jornal fizesse referência a apenas um samba, a agremiação, como era habitual, apresentou em seu desfile três sambas que faziam menção ao enredo da Escola, intitulado *O mundo do samba*.

O primeiro samba, de autoria de Leandro Chagas:

---

<sup>12</sup> Chefe espiritual e administrador do terreiro de Candomblé.

Eu tenho prazer em falar  
 Que o samba está em primeiro lugar  
 Vem para o samba, cabrocha faceira  
 Diz nas cadeiras  
 O samba é a canção brasileira

O segundo, de Rubens de Oliveira:

Morei no meio da floresta  
 Onde cantava o sabiá  
 Saudando as escolas primeiras  
 Portela, Estácio e Mangueira

O terceiro, de autoria desconhecida, composto com uma segunda parte fixa, uma forma inédita nos desfiles das escolas de samba (Cabral, 1996:81):

Somos Unidos da Tijuca  
 E cantamos o samba brasileiro  
 Cantamos com harmonia e alegria  
 O samba é nascido no terreiro

Não queremos abafar  
 Nem também desacatar  
 Viemos cantar o nosso samba  
 Que é nascido no terreiro  
 Perante o luar

Dessa forma, a história da *Escola de Samba Unidos da Tijuca* se associou à autoria do samba-enredo, ainda que esta modalidade de samba viesse somente firmar-se nos últimos anos da década de 1940.

Em 1934, no dia 6 de setembro, foi fundada a União das Escolas de Samba (UES), entidade que agrupava 28 escolas da cidade do Rio de Janeiro. Logo, o carnaval de 1935 foi marcado pelo primeiro desfile oficial das escolas de samba, promovido pela UES, ficando a

*Portela* em primeiro lugar com a apresentação de um samba de Paulo da Portela intitulado *Linda Guanabara*.

No desfile de 1939, destacou-se outro samba de Paulo da Portela, denominado *Teste ao Samba*, que associava a letra ao enredo de sua escola de samba, a *Portela*, campeã do ano.

No carnaval do ano de 1946, houve alteração no regulamento do desfile que proibia às escolas de samba de se apresentarem com sambas com a segunda parte improvisada, contemplando em seu artigo nono: "É dever dos compositores da escola ou de quem responder pela segunda parte dos sambas não improvisar, trazendo a letra completa" (Cabral, 1996:142).

O enredo pode ser considerado o ponto principal do desfile de uma escola de samba. É a partir do tema escolhido a cada ano que a escola organiza o seu carnaval, a construção dos carros alegóricos, a confecção das fantasias, a organização das alas e a sinopse para elaboração do samba-enredo.

Samba-enredo é uma modalidade do gênero musical brasileiro denominado *samba*, geralmente associado a uma escola de samba. É através dele que a escola de samba conta e canta seu enredo. O samba-enredo pode ser de autoria de um ou mais compositores, normalmente integrantes da ala de compositores da escola de samba. Eles o elaboram após minuciosa leitura e assimilação da sinopse do enredo.

O compositor Candeia expõe seu conceito de samba-enredo:

O samba-enredo obedece a uma cadência característica que marca o desfile compassado de uma Escola de Samba. Ele não deve ser muito rápido (empolgado), o que poderia confundi-lo com samba de bloco, nem muito lento tornando-o cansativo. Esse meio termo que caracteriza sua linha melódica. Por ser um samba elaborado, narra uma história, (...). Os versos do samba-enredo devem abordar, com habilidade, todos os aspectos principais do tema sem que a melodia torne-se cansativa. (Candeia & Isnard, 1978:52-53)

Na tentativa de esclarecer a sua idéia, Candeia classifica o samba de bloco como um samba rápido, *empolgado*, que pode ser exemplificado com o samba *Oba*, apresentado pelo Bloco *O Bafo da Onça* no ano de 1962, de autoria do compositor Oswaldo Nunes:

Nessa onda que eu vou  
Olha a onda Iaiá  
É o Bafo da Onça  
Que acabou de chegar (bis)

Olha a rapaziada, oba,  
Vem dizendo no pé, oba,  
As cabrochas gingando, oba,  
Ê como tem mulher,  
Vejam todos presentes,  
Olha a empolgação,  
Este é o Bafo da Onça,  
Que eu trago gravado,  
No meu coração.  
É o bom, é o bom, é o bom.

**Measures 1-5:** *F* *Gm* *Am* *D7*  
 Voz Solo: Nes - sa on - da queeu vou o - lhaon - da la - iá É mas o Ba - fo da  
 Coro: [Empty staff]  
 Caixa: [Percussion pattern]

**Measures 6-10:** *Gm* *C7* *F* *C7* *F*  
 Voz Solo: On - ça Quea - caboude che garNes - sa on - da queeu vou  
 Coro: [Empty staff]  
 Caixa: [Percussion pattern]

**Measures 11-15:** *Gm* *Am* *D7* *Gm* *C7*  
 Voz Solo: o lhaa on - da la - iá é o Ba - fo da On - ça quea - cabou de che  
 Coro: [Empty staff]  
 Caixa: [Percussion pattern]

**Measures 16-20:** *F* *Gm* *F*  
 Voz Solo: Olhaara - pa xi a - da vem disen - do no pé  
 Coro: - gar o - ba o - ba  
 Caixa: [Percussion pattern]

**Measures 21-25:** *Gm* *F*  
 Voz Solo: as ca - brochas gin - gan - do é co - mo tén mu - lher ve - jam to - dos pre  
 Coro: o - ba o - ba  
 Caixa: [Percussion pattern]

26

Gm F Gm

-sentes o -ba em-pól ga ção es-éé Ba-fo da On-ça que tra-ço gra

o - ba o - ba

31

C7 F F C7 F

va - do no meu co - ra - ção Nes- sa on-da queeu

éo bom éo bom éo bom

D.S.

Exemplo musical 17: *Oba*, samba de bloco, estilo empolgação, de Oswaldo Nunes. Bloco *Bafo da Onça*, 1962. In *Bafo da Onça, ontem, hoje*. Participação especial de Oswaldo Nunes. Musicolor, Rio de Janeiro, 1-04-405-141, ano 1976, Faixa 1 (1 min 39 s). Transcrição de Alberto Boscarino.

A letra do samba já traz em seu bojo o termo *empolgação* como uma referência ao andamento rápido (semínima = 126) e ao estilo do samba. Em contraposição, a noção de samba lento pode ser equiparada com o estilo samba-canção. Em sua concepção, Candeia insinua que existe uma relação direta entre a melodia, o andamento e o texto, relação que equacionaria uma fórmula ideal para a composição do samba-enredo.

Destacamos a seguir alguns exemplos de sambas apresentados pelas escolas de samba em seus primeiros desfiles, onde verificamos um gênero de samba diferente da estrutura atual do samba-enredo, mais ligado ao samba de partido-alto e praticado habitualmente nas rodas de samba cariocas.

Sendo assim, sambas como *Dinheiro não há* (*Vai Como Pode*, 1932), de Ernani Alvarenga, *Brasil, Terra Adorada*, de Cartola, Carlos Cachça e Arthur Faria (Samba da

*Mangueira* no 1.º Desfile Oficial das Escolas de Samba), *Linda Guanabara* (1935) e *Teste ao Samba*, de Paulo da Portela (1939), entre muitos outros, possuem a estrutura rítmica e forma do samba de partido-alto<sup>13</sup>, composto apenas com uma primeira parte, sendo a segunda *versada* (improvisada) pelos intérpretes na quadra ou no desfile. Ressaltamos que entre 1929 e 1946, as escolas de samba apresentavam em seus desfiles dois estilos de samba constituídos de uma única parte fixa, vinculados à estrutura rítmica do partido-alto ou ao samba de quadra, estilos que serão analisados e exemplificados ainda neste capítulo.

Mas é somente a partir do ano de 1948 que o samba-enredo começa a fixar-se como estilo, ainda que o regulamento de 1946 já determinasse para esta música uma estrutura formal composta de duas partes. No desfile de 1948, a *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* apresentou o samba-enredo *O Vale do São Francisco*<sup>14</sup>, de Cartola e Carlos Cachaca, composto com duas partes fixas:

Não há, neste mundo um cenário  
 Tão rico, tão vário  
 E com tanto esplendor  
 Nos montes  
 Onde jorram as fontes  
 Que quadro sublime  
 De um santo pintor  
 Pergunta o poeta esquecido  
 Quem fez esta tela  
 De riqueza mil  
 Responde soberbo o campestre  
 Foi Deus, foi o mestre  
 Quem fez meu Brasil  
 Meu Brasil! Meu Brasil!  
  
 E se vires poeta o Vale  
 O Vale do rio...  
 Em noite invernososa

<sup>13</sup> Gênero de samba surgido no início do século XX, conciliando formas antigas (o partido-alto baiano, por exemplo) e modernas do samba-dança-batuque, desde os versos improvisados à tendência de estruturação em forma fixa de canção.

<sup>14</sup> Conforme anotado em SILVA, Marília T. Barboza da. *Alvorada; um tributo a Carlos Cachaca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989. p.63-64.

Em noite de estio  
 Como um chão de prata  
 Riquezas estranhas  
 Espraçando belezas  
 Por entre montanhas  
 Que ficam e que passam  
 Em terras tão boas  
 Pernambuco, Sergipe  
 Majestosa Alagoas  
 E a Bahia lendária  
 Das mil catedrais  
 Terra do ouro  
 Berço de Tiradentes  
 Que é Minas Gerais

♩ = 80

**A**

Não há nes-te mont-doum ce rã-rio tão ri-co tão vá-rio

e com tan-to esplen-dor nos mon-tes on-de jor-ram as fôn-tes

que qua-dro su-bli-me de um san-to pin-tor

Exemplo musical 18: Trecho do samba *Vale do São Francisco*, de Cartola e Carlos Cachça, *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*, 1948. In *História das Escolas de Samba, Mangueira*. Discos Marcus Pereira, 1974, MPC 4002. 1 Lp (30 min 10 s), faixa 6 (2 min 51 s). Transcrição de Alberto Boscarino.

O samba-enredo ainda se configurava como um estilo em transformação e, em 1951, a *Escola de Samba Império Serrano* apresentou o samba-enredo *61 Anos de República*, do compositor Silas de Oliveira, um longo samba descritivo que inicia um novo período formal na trajetória desta modalidade de música, que passa a ser denominada como *samba lençol*, por sua letra encobrir completamente o enredo. Transcrevemos aqui a letra do referido samba:

Apresentamos  
A parte mais importante  
Da nossa história  
Se não nos falha a memória  
Foi quando vultos notáveis  
Deixaram suas rubricas  
Através de 61 anos de República  
Depois de sua vitória proclamada  
A constituinte votada  
Foi a mesma promulgada  
Apesar do existente forte zum-zum-zum  
Em 1891, sem causa perca  
Era eleito Deodoro da Fonseca  
Cujo governo foi bem audaz  
Entregou a Floriano Peixoto  
E este a Prudente de Moraes  
Que apesar de tudo  
Terminou com a Guerra de Canudos  
Restabelecendo assim a paz  
Terminando enfim todos os males  
Em seguida veio Campos Sales  
Rodrigues Alves, Afonso Pena, Nilo Peçanha,  
Hermes da Fonseca e outros mais  
Hoje a justiça  
Numa glória opulenta  
A 3 de outubro de 1950  
Nos trouxe aquele  
Que sempre socorreu a Pátria  
Em horas amargas  
O eminente estadista  
Getúlio Vargas  
Eleito pela soberania do povo  
Sua vitória imponente e altaneira  
Marcará por certo um capítulo novo  
Na história da República brasileira

# 61 ANOS DE REPÚBLICA

## G.R.E.S. Império Serrano - 1951

$\text{♩} = 118$  Silas de Oliveira

A - pre sen - ta mos a par te mais im por

tan te danos sa his tó ria se não me fá - lhaa me - mó

ria foi a on de seus ul tos no tá veis deixaram su as rú bri cas

a tra vés de ses sen tae um a - no de re pú bli - ca de pois

de su - a vi - tória pro - cla - ma - da a cons - ti - tu - in te vo ta foi a

mes ma pro - mul ga a pe sar do existen te te for te zum zum zum

em mil oi - to certos e no - ven tae um sem cau - sa per

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

ca cu - jo - go - ver - no - foi bem au - daz

48/ *Bm* *F#7* *Bm*  
 en - tre - gou a Flo - ri - a no - Pei - xo - to

53/ *Bm* *A7* *C#m7(5)*  
 Este a Pru - den - te de Mo - rais Que ape - sar de tu

59/ *F#7* *C#m7(5)* *F#7* *Bm*  
 do ter - mi - nou com a guerra de Ca - rui dos

64/ *C#m7(5)* *F#7* *Bm*  
 res - ta be - le - cen - do as - sim a pa - z res - ta

69/ *C#m7(5)* *F#7* *Bm*  
 be - le - cen - do as - sim a pa - z ter - mi - nan - do em fim

74/ *F#7* *Bm* *F#m7(5)* *B7(9)*  
 to - dos os ma - les em se - gui - da ve - io Cam po Sa

79/ *Bm* *F#7* *Bm*  
 - les Ro - drigues Al - ves A - fon - so Pe - na e Ni - lo Pe - ça - nha

85/ *G* *F#7* *G*  
 Her - mes da Fon - se - ca e ou - tros mais Ho - je a jus - ti

90/ *A7* *G*  
 - ça rui - ma gló - ria o - pu - len - tia três de Ou - tu - bro demil no - ve - cen

95/ *F#7* *A7* *D*  
 - tos e cin - quen - ta notrou - ne a - que - le que sempre so - cor - reu a Pá - tria em he - ras anas

108 G F#7  
- gas o emi-nen-te es-tá-dis-ta Geô-lí-o Var-gas E-lei-to pe

109 C#m7(b5) F#7 Bm C#m7(b5)  
- la so-be-ra-ni-a do Po-vo Su-a vi-tó-ria im-po-nen

110 F#7 Bm C#m7(b5) F#7  
- tee al-ta-nei-ra Que mar-ca-rá por cer-to um ca-pi-ta-lo no

115 Bm C#m7(b5) F#7 Bm  
- vo na his-tó-ria da Re-pú-bli-ca-bra-si-lei-ra

120 C#m7(b5) F#7 Bm  
na his-tó-ria da Re-pú-bli-ca-bra-si-lei-ra

Exemplo musical 19: Samba lençol. *61 anos de República*, samba-enredo de Silas de Oliveira, *Império Serrano*, 1951. In <http://www.imperioserrano.com/paginas/ano/1951.htm>. Transcrição de Alberto Boscarino.

O escritor José Ramos Tinhorão (1974) analisa a construção poética deste estilo de samba, equiparando-os aos poemas épicos, elaborados a partir da necessidade dos compositores de resumirem temas histórico-nacionais:

Sem qualquer conhecimento didático da estrutura de tal tipo de poema, os sambistas semi-analfabetos do Rio de Janeiro começaram curiosamente a desenvolver em seu longo encadeamento de versos o mesmo processo de composição usado pelos poetas clássicos desde a *Ilíada*, de Homero, até *Os Lusíadas*, de Camões (Tinhorão, 1974:174)

Em sua abordagem sobre a mitificação temática do samba-enredo, e concordando com Tinhorão, afirma Farias:

O texto do samba-enredo deve, sobretudo, imprimir um tom épico ao discurso, em vista de o estilo musical fazer referência, em sua denominação, ao elemento básico do gênero épico: o enredo (Farias, 2002:36).

O *samba lençol* se caracteriza por sua extensiva composição textual, e sendo a melodia uma conseqüência do texto, a estrutura melódica é longa e sem repetição de frases, o que implica na alteração da forma do samba-enredo: duas partes separadas por um refrão, e outro refrão ao final, cujo modelo encontramos nos sambas-enredo da *Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro* no decorrer da década de 1960, citando, por exemplo, *Quilombo dos Palmares*, de 1960, de autoria de Noel Rosa de Oliveira e Anescar Pereira da Silva; *Vida e Obra de Aleijadinho*, de 1961, de Juca, Duduca e Bala, e *O Descobrimento do Brasil*, de 1962, do compositor Geraldo Babão, que reproduzimos na íntegra no exemplo musical do capítulo 3, integrando o bloco de sambas-enredo analisados neste estudo.

O pesquisador Hiram Araújo, em entrevista concedida a Julio César Farias (2002), afirma que o samba-enredo começa a apresentar um formato original a partir de 1952, com a fixação e o desenvolvimento do *samba lençol* elaborado pelo compositor Silas de Oliveira no ano anterior. O andamento lento do samba permitia o desenvolvimento rítmico-melódico e não havia tempo determinado para o desfile que poderia durar horas. Nesta entrevista, Araújo fala sobre este estilo de samba:

Essa característica dos sambas, versos longos e grandes, visavam ao ritmo, pois naquela ocasião as escolas de Samba tinham o ritmo muito mais lento do que teve depois da década de 70. Então podia-se fazer sambas com melodias mais elaboradas e que levavam a escola a desfilarem com aquele samba horas e horas (...) (Farias, 2002:152)

Esta forma de samba-enredo será padrão para as composições apresentadas pelas escolas de samba do Rio de Janeiro até o final da década de 1960, observando-se, porém, que existiram exceções.

A partir de então, o samba-enredo começou a se estabelecer como um estilo variante do gênero samba, sujeito às transformações que se sucedem nos anos seguintes. Mas o conjunto dos novos elementos que deu formato à escola de samba foi reunido entre 1929 e

1932, e constituía-se no principal patrimônio da escola: a manifestação rítmica do samba através de instrumentos de percussão; o samba praticado na comunidade e cantado por excelência; a ala das baianas; o desfile em forma de cortejo; o mestre-sala e a porta-bandeira; as alegorias; a comissão de frente. Além disso, alguns elementos constitutivos das escolas de samba foram assimilados dos ranchos, e, somados ao moderno samba urbano com sua instrumentação percussiva, passaram a determinar uma nova prática cultural no país, manifestada na organização da escola de samba como entidade representativa das comunidades negras de afro-descendentes que se expandiam pela cidade do Rio de Janeiro. Concordamos com Fernandes (2001:53) quanto à associação da organização das escolas de samba com o conceito de tradição inventada proposto por Hobsbawm:

(...) um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (Hobsbawm, 1984:9)

Entretanto, se o samba-enredo foi o último elemento de vital importância incorporado ao conjunto das práticas sócio-culturais de uma escola de samba, verificaremos os estilos de samba que eram praticados anteriormente nas reuniões dos sambistas, examinando a seguir a importância e a forma de produção do *samba de terreiro*.

#### **1.4 O samba de terreiro.**

O samba-enredo não é o único estilo de samba cultuado dentro do universo das escolas de samba, sendo que até a década de 1960 dividiu com o samba de terreiro (também denominado *samba de quadra*) e o samba de partido-alto a devoção de seus compositores.

Na atualidade, muitas agremiações preservam os sambas de terreiro e de partido-alto de seus compositores, abrigando e incentivando a formação de grupos constituídos pelos sambistas mais antigos e representativos da escola, os denominados grupos da “velha guarda”. Dentre estes grupos, destacamos a Velha Guarda da Portela, da Mangueira e do Império Serrano, ademais de outras representantes do samba carioca. De acordo com o relato do historiador Hiram Araújo, o samba de terreiro pode aludir a qualquer tema associado à experiência do compositor, versando sobre fenômenos da natureza, bebidas, contendas, nele, o sambista possui plena liberdade para a elaboração dos versos e da melodia. “O tema preferido, no entanto, é a *mulher*; um valor humano pelo qual ele luta efetivamente, no sentido de posse, ganhando ou perdendo” (Araújo, 1969:53).

O samba de terreiro era apresentado pelo sambista membro da ala de compositores da escola de samba, no início do ano, e era cantado de forma constante até a apresentação do samba-enredo que acontecia geralmente na segunda quinzena do mês de dezembro. Sua afirmação junto à comunidade estava relacionada com o trânsito que o compositor possuía com as *pastoras*, cantoras da escola de samba que gozavam de credibilidade junto ao público. A aceitação do samba de terreiro pela comunidade imputava prestígio ao compositor e dependia da prévia aprovação das pastoras. Retomamos o comentário de Hiram Araújo que expõe a relação existente entre o compositor, as pastoras e a comunidade durante a década de 1960:

(...)Depende delas (das pastoras) o sucesso do samba. (...) Se não cantarem é melhor desistir. Por isso o samba é meticulosamente trabalhado, principalmente entre as pastoras. O compositor vai ao microfone, leva pessoalmente a obra musical. O parceiro fica na quadra, estimulando o canto e distribuindo o folheto. Assim o samba na quadra segue cantado. Se pegar é sucesso. A quadra se enche de pastoras, a alegria toma conta de todos. Se não pegar na quadra, ninguém entra, é uma decepção. (Araújo, 1969:55)

Alguns sambas de terreiro passaram a integrar a galeria de sambas antológicos na história da música brasileira, como o samba *A voz do morro*, do compositor Zé Kéti; *Agora é cinzas*, de Armando Marçal e Alcebíades Barcelos; *Falsa Baiana*, de Geraldo Pereira; *Amor proibido*, *Chega de demanda e Fita meus olhos*, de Cartola; *Se você jurar*, de Ismael Silva e Nilton Bastos; *Adeus batucada*, de Sinval Silva; *Meu drama*, de Silas de Oliveira; *Minhas madrugadas*, de Candeia e Paulinho da Viola, entre centenas de outros sambas representativos de um período de nossa história em que a organização dos sambistas em suas respectivas escolas de samba foi fundamental para a construção e a afirmação da identidade cultural brasileira. Como exemplo de samba de terreiro, apresentamos um trecho da melodia de *A voz do morro*, do compositor Zé Kéti:

♩ = 94

Eu sou o sam - ba a voz do  
mor - ro sou eu mes - mo sim se - rhor que - ro mos -  
trar ao mun - do que te - rhor va - lor eu sou o  
rei do ter - rei - ro eu sou o sam - ba

Exemplo musical 20. Samba de terreiro. *A voz do morro*, de Zé Kéti. In *Os sambistas – Conjunto A Voz do Morro*. RGE, XRLP 5290, ano 1966. 1 Lp, faixa 2. Transcrição de Alberto Boscarino.

Optamos pela utilização do termo samba de terreiro em contraste com a designação samba de quadra, concordando com Lopes (2003) quando afirma que a palavra *terreiro*

encontra-se associada de forma mais adequada ao círculo dos sambistas e das escolas de samba, por tratar o espaço como uma extensão do terreiro de Candomblé ou de Umbanda. Nos primeiros anos de organização das escolas de samba no Rio de Janeiro, o acesso ao terreiro era privilégio de poucos habitantes da cidade, pois seus participantes adotavam práticas semelhantes ao culto religioso afro-brasileiro, como a organização da roda em sentido anti-horário, a comida e a bebida característica do Orixá, etc. Portanto, a frequência no terreiro de uma escola de samba nas três primeiras décadas de sua organização exigia uma iniciação nas práticas culturais das comunidades negras cariocas, e preservava um simbolismo inerente ao culto religioso, aspectos que foram se perdendo ou se transformando com o ingresso de outros segmentos da sociedade nas festividades do terreiro ou nos desfiles das escolas. Embora o termo *quadra* seja mais utilizado nos dias de hoje, em decorrência do espaço físico de concentração de sambistas e participantes, encontramos em Lopes (2003) uma justificativa do emprego do termo *terreiro* em contraposição ao termo *quadra*:

Essa distinção é sintomática, porque *quadra* é um termo oriundo da classe média escolarizada, universitária; está ligado à prática do basquete e do voleibol, esportes que não pertencem ao universo dos tradicionais produtores da manifestação cultural chamada samba. E isso é fundamental pelo seguinte: *terreiro* é uma palavra ligada ao universo simbólico afro-brasileiro; e o terreiro das escolas de samba sempre reproduziu, sob vários aspectos, o das comunidades religiosas de origem africana (Lopes, 2003:90).

Ao final da década de 1960, o samba de terreiro entra em declínio, pois as escolas de samba o abandonam priorizando a disputa e a divulgação do samba-enredo, estilo que assume a condição de *bem cultural* a partir da década de 1970, sendo produzido e divulgado pela indústria fonográfica estabelecida no país.

Acompanhando o mesmo período de apogeu e decadência do samba de terreiro, encontramos um outro estilo de samba que foi também muito reverenciado no âmbito das escolas de samba, denominado *samba de partido-alto*.

### 1.5- Samba de partido-alto.

O samba de partido-alto é cantado e dançado em roda, com acompanhamento instrumental de violão, cavaquinho, pandeiro, tamborim, reco-reco, ganzá, entre outros instrumentos. Característico das rodas de samba cariocas, sua execução é sempre confiada aos sambistas mais hábeis, capazes de improvisar, e iniciados no gênero em questão. Na atualidade, segundo Lopes (2005:189), o partido-alto é conhecido como uma “vasta gama de sambas apoiados num estribilho e com segunda, terceira e quarta parte soladas, desenvolvendo o tema proposto na letra.” É praticado com o auxílio de palmas executadas pelos integrantes da roda, constituindo uma célula rítmica que será associada a uma outra apresentada pelo pandeiro.

#### PARTIDO-ALTO PALMAS



Exemplo musical 21: Partido-alto: palmas

#### PARTIDO-ALTO RITMO PADRÃO



Exemplo musical 22: Partido-alto: ritmo padrão

Entretanto, em algumas rodas, ou mesmo em muitas gravações fonográficas dedicadas ao samba de partido-alto, as palmas são omitidas, mantendo-se o acompanhamento do pandeiro e demais instrumentos de harmonia e percussão. Constituída a roda, o tema é apresentado em forma de refrão principal (1ª. parte), cantado por todos os

integrantes da roda, e em seguida improvisado em uma segunda parte por um solista, muitas vezes em forma de desafio entre dois contendentes. Como exemplo de samba de partido-alto, apresentamos o refrão do samba *Sou mais o samba*, de Candeia<sup>15</sup>, onde observamos as palmas realizando a clave característica:

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the palm line (Palmas) for the first two measures. The tempo is marked as quarter note = 96. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The lyrics for the first two measures are: "Eu não sou a - fri - ca - no eu não nem nor-tea-me - ri ca - no ao". The second system shows the vocal line and the palm line for the next four measures. The lyrics for these measures are: "sou de vi - o lãe pan dei - ro sou mais o sam-ba-bra - si - lei - ro eu não sou a - fri". The palm line consists of a series of 'x' marks on a five-line staff, indicating the rhythm of the clapping.

Exemplo musical 23: *Sou mais o samba*, partido-alto de Candeia. In *Quatro grandes do samba: Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros*. 1977, RCA Victor, reg. 103 0210, faixa 7. Transcrição de Alberto Boscarino.

A clave característica do partido-alto possui um ritmo padrão que identifica e estrutura esta modalidade de samba, mas pode ser apresentada com algumas variações tanto no acompanhamento das palmas quanto na execução do ritmo do pandeiro. Como exemplo de variação, podemos considerar um fragmento inicial do samba *Vai Saudade*, de Candeia e David do Pandeiro, com o ritmo padrão exposto pelo pandeiro e a semicolcheia do segundo tempo omitida nas palmas:

<sup>15</sup> Fonte: Lp *Quatro grandes do samba: Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros*. 1977, RCA Victor, reg. 103 0210, faixa 7.

## VAI SAUDADE

Samba partido-alto de Candeia e David do Pandeiro

The musical score for 'Vai Saudade' is presented in two systems. The first system contains three measures of music. The vocal line (Voz) is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The lyrics are 'vai', 'sau - da - a de', and 'vai'. Above the vocal line, the chords C, C7, and F are indicated. The palmas part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The pandeiro part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above some notes, indicating specific playing techniques. The second system also contains three measures. The vocal line continues with the lyrics 'va di - zer a - que - lam gra - ta'. Above the vocal line, the chords G7 and C are indicated. The palmas and pandeiro parts continue with their respective rhythmic patterns.

Exemplo musical 24: *Vai saudade*, palmas e pandeiro (Fonte: Cd *Tudo Azul*, Velha Guarda da Portela, 2000, EMI MUSIC, reg. 525335-2 ). Transcrição de Alberto Boscarino.

O samba de partido-alto esteve presente na prática musical dos sambistas antes mesmo do surgimento das escolas de samba, acompanhando posteriormente a organização e os desfiles das agremiações carnavalescas do samba carioca.

Sobre a possibilidade do samba de partido-alto ter sido cantado durante o desfile das escolas de samba entre o período de 1929 e 1946, Sandroni expõe:

(...) o partido-alto não é nunca cantado em desfile, mas sempre em roda. A distinção é importante porque houve sambas cantados em desfile que correspondiam à descrição citada (de sambas com uma parte apenas, parênteses nosso) mas estes não foram nunca considerados como pertencentes ao domínio do partido-alto. (Sandroni, 2001:104)

Constatamos que alguns sambas apresentados pelas escolas de samba nos desfiles oficiais, neste período, não estavam inseridos no domínio do partido-alto (entenda-se aqui

como domínio o conjunto de práticas que regula uma determinada manifestação cultural), mas possuíam a estrutura formal deste estilo musical, com a primeira parte fixa e a segunda improvisada por solistas, e o mais importante a ser considerado, amparado pela clave característica anteriormente descrita, anunciada pelo ritmo do pandeiro. Como exemplo, citamos o samba *Brasil, terra adorada*, de Cartola e Arthur Faria e Carlos Cachça, um dos sambas apresentados pelo *G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira* no desfile de 1935.

## BRASIL, TERRA ADORADA

Cartola, Arthur Faria e Carlos Cachça

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the pandeiro line. The vocal line starts with a whole note 'Bra', followed by a half note 'sil', then a quarter note 'ter - ra do - ra' with a slur over it, and finally a quarter note 'da Jar -'. The pandeiro line has a consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. Above the first system, the chord 'D' is written above the second measure, and 'Ddim?' is written above the third measure. The second system continues the vocal line with 'dim de to - do es - tran - gei ro'. Above the second system, the chord 'D' is written above the first measure, and 'A7' is written above the second measure. The pandeiro line continues with the same rhythmic pattern.

Exemplo musical 25: *Brasil, terra adorada*: clave do pandeiro (Fonte: Dona Neuma: Brasil terra adorada. Cartola e Carlos Cachça. In *Cartola entre amigos*. Rio de Janeiro: Funarte, ATR 32039,s/d .Remasterizado em digital. 1 CD (30 min.82 s.) faixa 1,(5 min 34s). Transcrição de Alberto Boscarino.

A importância da clave como fórmula rítmica padrão é destacada por Sandroni (2001) em sua pesquisa sobre o samba, ao demonstrar a existência da estrutura rítmica do samba apresentada pelo tamborim na melodia da segunda parte de alguns sambas.

O compositor Martinho da Vila, em entrevista concedida à Lopes (1992:104-5), corrobora nossa linha de pensamento, confirmando a clave estrutural deste estilo de samba: “É, também, eu botei a mesma batida (do partido-alto) no samba-enredo. (...) o partido alto tem uma cadência própria, uma batida própria e uma forma de se apresentar própria”. Martinho faz referência aos sambas que compôs para a *Escola de Samba Vila Isabel* durante a década de 1960 como, por exemplo, *Quatro Séculos de Modas e Costumes*, de 1968 ou *Iaiá do Cais Dourado*, de 1969, que possuíam a constante rítmica de acompanhamento e a estrutura do samba de partido-alto, ainda que excluída a improvisação, pois o samba-enredo já obedecia ao critério de partes fixas. É assim que o partido-alto retorna ao universo das escolas de samba como porta-voz da agremiação, cantado e dançado na avenida durante o desfile.

## CAPÍTULO 2

### O SAMBA-ENREDO E OS SAMBISTAS: O ESTADO NOVO E A INDÚSTRIA CULTURAL

#### 2.1 O novo samba e o Estado Novo.

No Brasil dos anos 1930, já é evidente o estabelecimento do *embrião* de uma sociedade de massa, e o avanço da indústria cultural. Concordamos desta forma com Ortiz (1999), para quem os termos sociedade de massa e indústria cultural só deveriam ser aplicados no país a partir do final da década de 1940, em consequência da precariedade da indústria cultural existente, considerando a concepção teórica de Adorno (2002).

A partir do final da década de 1920, a sociedade brasileira começa a se modernizar com maior rapidez: do cinematógrafo ao cinema falado, da rádio cultural - que iniciou suas atividades no país em 1922 - à rádio comercial, com o lançamento de rádios de corrente elétrica e vitrolas de caixa portátil, a conversão elétrica da gravação sonora (a partir de 1927) de discos, a expansão da indústria fonográfica, e avanços tecnológicos que acabariam implicando no barateamento de aparelhos domésticos.

Desde o estabelecimento do Estado Novo com a revolução de 1930, os agentes ideólogos do regime de Vargas tentavam associar o movimento modernista dos anos 20 com os ideais políticos do governo federal, criando uma atmosfera de continuidade entre o cultural e o político.

Outro fator importante para a legitimação do Estado Novo foi a utilização da música popular brasileira como propaganda do regime autoritário de Vargas, e neste caso, aproveitando o samba que já se encontrava legitimado pela sociedade carioca para elevá-lo

à condição de símbolo nacional, contando com artistas consagrados pelo público, como Carmem Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva e Ary Barroso, entre outros.

Ademais, concordando com Frota (2003:170), não existia um modelo nacional a ser adotado como gênero musical popular urbano que servisse adequadamente à indústria fonográfica vigente.

A necessidade de converter positivamente a mensagem do samba também foi imediata, na tentativa de afastar o elo existente com a malandragem, e o Estado passou a incentivar mensagens próprias à organização da família e do trabalho, perseguindo os sambistas que insistissem em propagar letras vinculadas à marginalidade, ou seja, à orgia e ao ócio. A censura ficaria a cargo do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em 27 de dezembro de 1929.

Sobre a relação do Estado Novo e o samba, nos comenta Fenerick:

Um ponto importante na relação do samba com o projeto do *nosso ritmo nacional* foi atingido com a *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, gravada por Francisco Alves em 1939. A partir desta música passa a existir um gênero de samba caracterizado pelo nacionalismo exacerbado, conhecido como samba exaltação, muito difundido durante a vigência do Estado Novo. (Fenerick, 2002: 58)

Podemos observar assim que a legitimação do regime de Vargas – e, portanto, do moderno estado nacional brasileiro – dependia da capacidade de validação de símbolos nacionais, e de acordo com Ortiz (2003:80), também da “elaboração de uma ideologia da cultura brasileira”.

Para entendermos de forma adequada esta ideologia cultural traçada pelo Estado Novo, se torna necessário analisar alguns conceitos concernentes à formação dos estados nacionais, nação, nacionalismo, identidade nacional e cultura, adotando em sua base teórica autores como Gellner, Weber, Ribeiro, Guibernau e Hobsbawm.

Inicialmente, optamos pela definição de *Estado* de Max Weber destacada por Guibernau (1977:56), onde encontramos “uma comunidade humana que exige (com sucesso) o *monopólio do uso legítimo da força física* dentro de um dado território”. A *nação*, em definição da mesma autora, corresponde a um “grupo humano consciente de formar uma comunidade e de partilhar uma cultura comum, ligado a um território claramente demarcado, tendo um passado e um projeto comuns e a exigência do direito de se governar”. Associamos a este conceito uma outra idéia do teórico Hobsbawm (1990:19), que a desconsidera originária ou imutável, e sim “pertencente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de estado territorial moderno, o ‘Estado-nação’.”

A teoria do nacionalismo de Gellner se opõe à razão de que o nacionalismo proceda do lado emocional na natureza humana em “oposição aos universais translúcidos da fria razão e do interesse” (Gellner,1981:9). Para este pensador, o nacionalismo é “primordialmente um princípio político, que sustenta que a unidade política e nacional devem ser congruentes.” (Hobsbawm, 1990:18)

Para Guibernau (1977), o conceito de *nacionalismo* se refere “ao sentimento de pertencer a uma comunidade cujos membros se identificam com um conjunto de símbolos, crenças e estilos de vida, e tem a vontade de decidir sobre seu destino político comum.” Em continuação, a autora define o *estado nacional*:

Fenômeno moderno, caracterizado pela formação de um tipo de estado que possui o monopólio do que afirma ser o uso legítimo da força dentro de um território demarcado, e que procura unir o povo submetido a seu governo por meio da homogeneização, criando uma cultura, símbolos e valores comuns, revivendo tradições e mitos de origem ou, às vezes, inventando-os. (Guibernau, 1977:56)

O Estado Novo de Getúlio Vargas é apresentado como um estado moderno, situando-se perfeitamente na definição de estado nacional aqui descrito, costurando

alianças na elaboração de símbolos nacionais e de uma ideologia cultural brasileira, e no caso do samba, ao contribuir para sua projeção e aceitação como símbolo nacional, o faz resgatando e *inventando* uma tradição de origem africana para o recém-surgido gênero musical. Segundo Frota:

(..) o samba como símbolo nacional não foi utilizado senão como um instrumento pelas elites (e também pelo próprio Estado) para apresentar um gênero musical como uma conquista social de alto valor e poder assim transformá-lo mais facilmente em uma vitória apenas da resistência afro-brasileira no cenário urbano do Rio de Janeiro (Frota, 2003 :167)

Compreendemos que o estado brasileiro se enquadra também no conceito de Estado Legítimo, formulado por Guibernau (1977:69), onde o estado se harmoniza com a nação, apesar de possuir em seu território diversas nações indígenas. De acordo com a autora, “nesse processo, o nacionalismo usa elementos preexistentes da cultura da nação, mas não apenas revive tradições, como também as inventa e transforma.”

Para Guibernau (1977:83) a *identidade nacional* se apresenta como produto da nação, organizada da seguinte maneira: continuidade no tempo (nação como uma entidade histórica enraizada) e diferenciação dos outros (consciência de formar uma comunidade com cultura partilhada, ligada a um território determinado). A identidade preenche três funções principais: ajuda a fazer as escolhas, torna possível a relação com os outros e confere força e capacidade de adaptação. A identidade nacional confere força e adaptabilidade aos indivíduos, na medida em que reflete a identificação deles próprios com uma entidade – a nação – que os transcende.

Analisando o papel da *cultura* na formação da identidade nacional, observamos que a nação encerra um conjunto sócio-histórico onde a cultura é produzida, transmitida e recebida, e consideramos correta a afirmação que os indivíduos nascem em culturas que determinam o modo pelo qual eles se consideram com relação aos outros: uma cultura

comum favorece a criação de laços de solidariedade, e os indivíduos que ingressam numa cultura carregam emocionalmente símbolos, valores, crenças e costumes, facilitando a difusão do nacionalismo (Guibernau 1997:85).

Quanto à cultura brasileira, podemos encontrar uma definição satisfatória em uma análise de Ribeiro (1978), que a situa como produto de uma civilização agrária, urbana e mercantil, como um “fruto ultramarino de uma tradição cultural românica”, que passaria por várias transfigurações para alcançar uma condição de etnia nacional. Segundo este autor:

(...) só se pode falar de cultura brasileira na acepção de uma entidade complexa e fluida que não corresponde a uma forma dada, senão a uma tendência em busca de uma autenticidade jamais lograda. (p146)

(...) Só nas últimas décadas, havendo alcançado, por fim, certa magnitude como sociedade nacional e certo grau de autonomia cultural, começamos, os brasileiros, a criar nossa própria visão do mundo e a exercer uma criatividade cultural genuína. E o fazemos na medida em que nos reconhecemos como singulares dentro do conjunto das sociedades que integramos (...) (Ribeiro, 1978:147)

Portanto, o Brasil do Estado Novo é um *estado nacional* em sua plenitude, pregando o *nacionalismo* com a intenção de consolidar uma *identidade cultural e nacional* em todo território nacional, elaborando, através de seus pensadores, uma ideologia da cultura brasileira.

## **2.2 O samba-enredo como tradição inventada.**

As escolas de samba não hesitaram em inserir em sua estrutura elementos oriundos dos ranchos carnavalescos, como o enredo, a comissão de frente, as alegorias, o mestre-sala e a porta-bandeira, e, entre 1928 e 1932, adotaram novos elementos rituais como a base instrumental de percussão, a ala das baianas e o próprio samba como gênero musical responsável em comunicar ao público o discurso do sambista. Todos estes elementos constituem um princípio de tradição, algumas recém-constituídas à época e adotadas com enorme rapidez, e que podemos denominar *tradição inventada*, tomando emprestada a

conceituação de Hobsbawm (1997):

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (Hobsbawm, 1997:9).

O título desta dissertação alude ao emprego do apito como instrumento sinalizador do conjunto instrumental percussivo das escolas de samba, incorporando uma prática adotada pelos mestres dos antigos cordões carnavalescos. Este objeto foi assimilado, aculturado e transformado em uma nova função, e seu formato foi sendo adaptado para atender às exigências de timbre e volume necessárias à condução das baterias das escolas.

Assim como o apito, a maioria dos elementos descritos fixou-se como tradição às escolas de samba com extrema rapidez, aproximadamente em um intervalo de cinco anos, entre 1928 e 1932. Destes, o samba-enredo foi o que levou mais tempo para se fixar como tradição, o que viria a ocorrer apenas ao final da década de 1940. Concordamos com Fernandes (2001) quando afirma:

Tão longo prazo entre o aparecimento e a transformação do samba-enredo em quesito obrigatório indica que foram necessárias demoradas elaborações e negociações até que os sambistas decidissem por sua incorporação definitiva. Essa lentidão foi uma exceção quanto àquela regra geral do processo das invenções das tradições, a qual prevê prazos curtos para as suas definições, que foi obedecida na maior parte dos elementos rituais constitutivos das escolas de samba (Fernandes, 2001:81).

Este prazo esteve associado às “dificuldades ligadas à harmonia da escola no plano visual” (Fernandes, 2001:140), pois as agremiações carnavalescas não conseguiam apresentar suas fantasias e alegorias de forma adequada com o enredo, o que dificultava o teor da mensagem (visual e musical). Somente em 1939, com o samba denominado *Teste ao Samba*, de Paulo da Portela, que uma escola de samba pode adequar a parte visual do

desfile à música. Recorrendo a Hobsbawm (1997) sabemos que

Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais – religião e pompa principesca, folclore e maçonaria (Hobsbawm, 1997:14).

Por se tratar de uma inovação histórica recente, o advento do samba-enredo, bem como os demais elementos rituais associados às escolas de samba, podem ser observados e analisados sob a ótica da “tradição inventada”, desenvolvida por Eric Hobsbawm, e de acordo com o autor, “altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente recente, a ‘nação’, e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante”. (Hobsbawm, 1997:22)

### **2.3 A transformação do samba-enredo e das escolas de samba em representação nacional.**

Em seu trabalho intitulado *a invenção urbana do samba como símbolo nacional*, Wander Nunes Frota afirma que a indústria fonográfica e as emissoras de rádio implementadas no Brasil, amparadas pela ação do Estado, souberam conciliar o desejo de ascensão social da classe média com a vontade das elites de estarem mais próximas de suas origens pouco nobres, e foram responsáveis pela condução do samba urbano à mítica de *símbolo nacional*. O autor propõe uma revisão da história brasileira da música popular, em

oposição a uma historiografia “semi-oficial” da MPB, apoiado nos conceitos de *transfiguração étnica* de Darcy Ribeiro e a *revolução simbólica* de Pierre Bourdieu.<sup>16</sup>

A escolha do samba (e suas variações estilísticas) e das escolas de samba como representação nacional envolveu em um mesmo processo vários setores da sociedade brasileira, como os intelectuais, a elite, o Estado e, por conseguinte, os sambistas. Aqui discordamos de Vianna (1995), que ressalta a responsabilidade quase exclusiva das classes dirigentes e da elite neste processo de escolha do samba como representação nacional. Acreditamos ser mais adequada a posição de Fernandes (2001:7) que, ao investigar a atuação dos sambistas na cidade do Rio de Janeiro, constatou que os mesmos atuavam em busca de seu espaço efetivo na vida social carioca (e, portanto, nacional), pensando-os “enquanto protagonistas, como sujeitos celebrantes de suas próprias identidades e lugares, em sua cidade e seu tempo, e como lograram se apropriar e personificar um objeto celebrado como a identidade nacional brasileira”.

A construção de uma identidade nacional por parte dos sambistas é fruto da elaboração e desenvolvimento de uma consciência nacional que, de acordo com Guibernau (1997:77), “ é proveniente de valores, tradições, lembranças do passado e planos para o futuro compartilhados, contidos em uma cultura particular que é pensada e falada numa língua particular .”

A utilização por parte das escolas de samba de temas nacionais em seus enredos foi considerada, por muitos pesquisadores ao longo da historiografia da música brasileira,

---

<sup>16</sup> O conceito de transfiguração étnica de Darcy Ribeiro inclui o estabelecimento de novas configurações étnico culturais desde o passado colonial do Brasil, explicando o advento constante da mestiçagem, e, por conseguinte, da música popular urbana. Segundo Bourdieu, a *revolução simbólica* análoga e concomitante a uma *conversão coletiva* foi necessária para criar um mundo novo do qual nosso olhar é o produto. A explicação detalhada do assunto pode ser encontrada nas obras seguintes: RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970; e BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

como uma imposição coercitiva do Estado. Esta posição é errônea, pois a referência à adoção de temas nacionais pelas escolas de samba já consta no primeiro estatuto da U.E.S, fundada em 1935. Ou seja, uma decisão dos próprios sambistas. Monique Augras (1998:64), ao destacar que a obrigatoriedade da utilização dos temas nacionais constasse de um decreto em 1947, durante a vigência do governo Dutra, chega a afirmar que “os sambistas voltavam a assumir, por força de decreto, o papel de guardiões da nacionalidade”.

Mas, de fato, não podemos desprezar a autodeterminação dos sujeitos celebrantes, e sim considerar que as escolas de samba funcionam como associações culturais que foram organizadas e conduzidas com a participação majoritária de uma determinada comunidade, quer seja do morro ou do asfalto. Concordamos com a exposição de Fernandes (2001):

Através da música, da dança e da representação estes grupos sociais contornaram a adversidade do meio ambiente em que foram confinados na cidade moderna, alcançando uma identidade e laços transcendentais com seu território (Fernandes, 2001:9).

A partir de 1948, com o samba-enredo fixado pelas escolas de samba como elemento ritual obrigatório e também com a disposição visual da harmonia organizada, inicia-se uma nova fase para as escolas de samba do Rio de Janeiro, revelando nos sambistas uma atitude de participação na construção da identidade nacional brasileira.

#### **2.4 A indústria fonográfica no Brasil.**

A história da fonografia no Brasil tem início no ano de 1897, quando Frederico Figner exibiu ao público da cidade do Rio de Janeiro um aparelho que reproduzia sons gravados em cilindros e que se denominava *fonógrafo*.

---

Ao cobrar do público o ingresso para tal demonstração, Figner se apresenta como investidor pioneiro da indústria fonográfica brasileira, já que naquele mesmo ano, visando à ampliação de seu negócio, decide investir na venda de fonógrafos e na gravação de cilindros com música popular brasileira, pois até aquela data os cilindros eram importados. Os primeiros registros sonoros da música brasileira foram atribuídos aos cantores Antonio da Costa Moreira, *O Cadete* e Manuel Pedro dos Santos, *O Baiano*, contratados por Figner pela quantia de mil réis por canção. Sendo assim, suas vozes foram gravadas em fonogramas com o acompanhamento de um violão.

No ano de 1904, surge no mercado brasileiro um outro aparelho sonoro, “o gramofone com discos de cera, e som reproduzido pela ação de agulha metálica ligada a um diafragma de mica“ (Tinhorão, 1981:22), utilizado também por Frederico Figner, mas com patente da Casa Edison, que iria substituir em um prazo de dois anos o recém-fabricado fonógrafo de cilindros. O novo sistema fazia uso de chapas de celulóide inquebráveis, prensadas em ambos os lados e, a partir desse ano, impulsionou a produção em massa de discos no Brasil.

Dessa forma, o empresário Figner passou a contratar um grande número de cantores e músicos para atender à demanda do mercado fonográfico brasileiro, o que modifica e amplia o campo de atuação de músicos, cantores e compositores. A esse respeito, comenta Tinhorão (1981):

Até o aparecimento da Casa Edison, as únicas possibilidades de ganhar algum dinheiro com música, no Brasil, eram a edição de composições em partes para piano, o emprego em casas de música, o trabalho eventual em orquestras estrangeiras de teatro de passagem pelo Brasil, a conquista de um lugar nas orquestras do próprio teatro musicado brasileiro, o fornecimento de música para dançar (grupos de choro, ou apenas um piano), e finalmente, o engajamento, como instrumentista, nas bandas militares (Tinhorão, 1981:23).

O limiar do novo século propiciou o desenvolvimento de pesquisas científicas e acelerou a descoberta de novas tecnologias. No mundo ocidental, foi comercializada e distribuída uma série de produtos utilitários e serviços pessoais que deveriam atender às necessidades do homem moderno e ainda promover o seu bem-estar, abrandar sua carga de trabalho ou até mesmo estimular seu tempo de ócio. Tamanho avanço tecnológico colaborou também com o aperfeiçoamento de alguns produtos e, por conseguinte, em julho de 1927, a Cia. Odeon inicia uma nova era das gravações sonoras em disco fazendo uso do sistema elétrico. Em 1930, já concorriam no mercado brasileiro cinco empresas fonográficas: Odeon, Victor, Parlophon, Brunswick e Columbia.

A transformação tecnológica promovida na década de 1920 com o sistema de gravações elétricas abriria caminho mais tarde para outras inovações: a alteração da velocidade de rotação dos discos ( 78-45-33 rpm ); a invenção dos recursos de *high fidelity*, estereofônico e quadrifônico; o sistema de gravação e reprodução em fita cassete; o compact disc laser (Cd) e a gravação sonora em formato digital; a música em formato *midi* e o *MP3*.

## **2.5 O samba-enredo e a indústria cultural.**

O termo *Indústria Cultural* decorre de um conceito elaborado pelo filósofo Alemão Theodor Wiesengrund Adorno, mencionado pela primeira vez no texto intitulado *Indústria Cultural, o esclarecimento como mistificação das massas*, na década de 1930, em co-autoria com o filósofo Max Horkheimer, ambos ligados à Universidade de Frankfurt am

Main.<sup>17</sup> Refere-se ao conjunto de idéias e ações de um grupo homogêneo constituído em seções de empresas industriais associadas às empresas de difusão e propaganda, com o intuito de promover, divulgar e comercializar determinado produto em grande escala. Esse produto passa a se denominar *bem cultural*, e apresenta, “no conjunto de suas atividades e objetivos, a mesma ‘racionalidade’ altamente burocratizada, crescente e própria aos demais setores de produção da economia capitalista” (Benevides, 2002:6).

O teórico Adorno (1994), em texto que trata da música popular, aborda a questão da estandardização. Afirma que o padrão característico da música popular foi se estandardizando por meio de imitações e a partir de um processo competitivo. Com o sucesso de uma determinada canção, diversas outras surgiam reproduzindo o mesmo padrão da primeira. “(...) os *hits* de maior sucesso, tipos e “proporções” entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*” (Adorno, 1994:121).

O samba-enredo deve ser considerado um bem cultural e, por se tratar de música popular, caracterizado como música estandardizada. Uma análise do samba-enredo deve ater-se ao contexto funcional: melodia, harmonia, ritmo, forma, andamento, acompanhamento instrumental e sua relação com a indústria cultural. Esse procedimento visa ao entendimento das mudanças provocadas no samba-enredo desde sua origem até os dias atuais.

Desde a década de 1930, tempo em que as primeiras escolas de samba saíam às ruas entoando seus sambas compostos com uma única parte, onde a segunda parte era improvisada, muitas transformações ocorreram no samba-enredo. No ano de 1951, a

---

<sup>17</sup> Nos anos de 1930, a Escola de Frankfurt introduziu no meio acadêmico o estudo crítico da comunicação, combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa.

*Escola de Samba Império Serrano* apresenta no desfile o samba-enredo *61 anos de República*, do compositor Silas de Oliveira, considerado o primeiro samba-enredo em estilo *lençol* na história dos desfiles das escolas de samba. A partir da década de 1950, a maioria das escolas de samba passa a adotar em seus sambas-enredo a referida forma, caracterizando assim uma forma de standardização.

Então, é somente a partir de 1968 que o samba-enredo se modifica novamente, o que coincide com o lançamento no mercado fonográfico dos primeiros LPs dedicados aos sambas-enredos das agremiações cariocas do primeiro grupo. Há, inicialmente, uma alteração na forma da música: letra e melodia são reduzidas com o objetivo de facilitar ao público a memorização imediata da obra musical. Assim, integra-se o samba-enredo como produto fonográfico na mídia, ou seja, como bem cultural, considerando-se o rádio e a televisão. Segundo Cabral:

(...) a simplificação da melodia com a adoção de uma letra mais simples e objetiva começou com Martinho da Vila, com Quatro Séculos de Modas e Costumes, e se consagrou com o próprio Martinho quando a Unidos de Vila Isabel apresentou Iaiá do Cais Dourado, em 1969 (Cabral, 1974:152).

Durante vários anos, desde o Estado Novo e o patrulhamento do D.I.P. nas formas de manifestação da cultura popular, as letras dos sambas-enredo ficaram atreladas ao enredo histórico-nacional, imposto por força do regulamento das escolas de samba. Assim, somente na década de 1960 as letras dos sambas-enredo voltaram a explorar temas livres e variados, ligados à cultura nacional.

Até a década de 1950, a indústria fonográfica brasileira não havia voltado a sua atenção para o samba-enredo, ocorrendo apenas em 1958 o primeiro registro de gravação de músicas de uma escola de samba, um Lp com dez sambas de terreiro da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro. Percebemos que o samba-enredo continuava sendo desprezado

pela indústria cultural, possivelmente porque “nesse tempo, poucos tomavam conhecimento dos sambas de enredo. Somente os sambistas conseguiam apreciá-los, pois as letras eram longas e difíceis de memorizar”.<sup>18</sup>

O primeiro samba representativo de uma Escola de Samba registrado comercialmente foi o intitulado *O destino não quis*, de Cartola e Carlos Cachça, lançado com êxito pela cantora Aracy de Almeida em 1936, com o título modificado para *Não quero mais*. Sendo um dos sambas responsáveis pelo segundo lugar da Escola de Samba Mangueira na competição oficial de 1936, foi acrescido de uma segunda parte pelo compositor José Gonçalves, vulgo *Zé com Fome*, cujo crédito composicional é compartilhado no disco com os outros autores. Este samba retornaria ainda ao cenário musical carioca na década de 1970, mais uma vez sob nova denominação: *Não quero mais amar a ninguém*, com gravações de Cartola e Paulinho da Viola.

Em 1942, Gilberto Alves grava o samba *Natureza Bela!*, do compositor Henrique Mesquita, apresentado pela Escola de Samba Unidos da Tijuca no carnaval de 1936. Data de 1955 o registro da primeira gravação fonográfica de um samba-enredo: *Tiradentes*, de Mano Décio da Viola e Penteadó, gravado pelo cantor Roberto Silva. A segunda gravação só ocorreria em 1957, com o samba-enredo *Brasil, fonte das artes*, de Djalma Sabiá, do Salgueiro, gravado por Emilinha Borba. Em 1967, a gravação do samba-enredo da Escola de Samba Mangueira intitulado *O mundo encantado de Monteiro Lobato*, pela cantora Eliana Pitman, obteve um grande acolhimento popular, transformando-se em um êxito comercial.

---

<sup>18</sup> ARAÚJO, Hiram. A saga dos sambas de enredo. In Vargens, João Batista M. (Org.). *Notas musicais cariocas*. Rio de Janeiro, Vozes, 1986. p. 145-156.

As gravadoras, até o ano de 1967, dedicavam-se a lançar discos de músicas carnavalescas de diversos gêneros, incluindo sambas, marchas e marchas-rancho. Em 1968, o Museu da Imagem e do Som lançou no mercado um LP com os sambas-enredo apresentados pelas escolas de samba, e neste mesmo ano foi produzido e lançado o primeiro elepê comercial de sambas-enredo, fruto da idealização de sambistas e dirigentes da AESEG – Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara. O crédito da produção, constante na contracapa do disco, é atribuído a Expedito Alves, Norival Reis e Nilton Valle. Segundo relato do compositor Norival Reis à Hiram Araújo<sup>19</sup>, tentamos compreender o processo quixotesco desta primeira produção:

(...) eu tive a intuição de que os sambas de enredo iam entrar no consumo. Chamei dois companheiros, Expedito Alves e Nilton Salles e propus produzirmos um LP de sambas de enredo. De início eles acharam uma loucura, mas eu os convenci a tocar pra frente a empreitada.

O Lp, gravado ao vivo nos terreiros das escolas de samba pelo selo Disconews com o registro DN 68/2, possui péssima qualidade técnica, mas retrata o ambiente sonoro real dos sambistas e das agremiações àquele tempo. Intitulado *Festival de Samba – gravado ao vivo*, reúne sete sambas-enredo das principais escolas do Rio de Janeiro:

- 1) *Dona Beja, a feiticeira de Araxá*, de Aurinho da Ilha (Salgueiro)
- 2) *Sublime pergaminho*, de Nilton Russo, Zeca Melodia e Carlinhos Madrugada (Unidos de Lucas).
- 3) *Viagem pitoresca através do Brasil*, de Djalma Sabiá (Mocidade Independente de Padre Miguel).
- 4) *Pernambuco – o Leão do Norte*, de Silas de Oliveira (Império Serrano).
- 5) *Tronco do Ipê*, de João Ramos Macedo (Portela).

---

<sup>19</sup> ARAÚJO, Hiram. A saga dos sambas de enredo. In Vargens, João Batista M. (Org.). *Notas musicais cariocas*. Rio de Janeiro, Vozes, 1986. p. 145-156.

- 6) *Festa de um povo*, de Darcy, Hélio Turco, Jurandir e Batista (Mangueira).
- 7) *Quatro séculos de modas e costumes*, de Martinho da Vila (Vila Isabel).

Apresentamos a reprodução da capa e da contracapa do LP, que retrata a precariedade da produção:

---



O disco não obteve um êxito comercial, mas abriu o caminho para a afirmação dos sambistas no mercado fonográfico nacional e, em conseqüência, para a consolidação das escolas de samba no cenário nacional e internacional. Além dos sete sambas-enredo das principais escolas de samba, o disco acrescentava uma faixa-bônus com um trecho de cada bateria das escolas representadas nas gravações. A contracapa trazia um texto do carnavalesco Albino Pinheiro em três idiomas: português, espanhol e inglês. Visando alcançar desde então o mercado fonográfico internacional, explicava de forma resumida a relação existente entre o samba-enredo, enredo e escola de samba, e registrava a mudança da forma deste estilo de samba, exaltando a diminuição do número de versos e o acerto dos compositores em fazê-lo. Transcrevemos aqui um trecho deste texto<sup>20</sup>:

Este disco mostra sete sambas-enredo de sete grandes Escolas de Samba concorrentes ao supercampeonato de 1968. São compostos de 20 a 30 versos, sendo visível a diminuição de seu tamanho face aos últimos anos. Instintivamente ou não, acertaram os compositores. A excessiva versificação, prejudicando as possibilidades de empolgação do samba, concorria como fator negativo para a harmonia do desfile. Neste disco, a tônica é a empolgação. Gravado ao vivo nos terreiros onde os sambas-enredo se estruturam e se realizam, temos a exata dimensão, nas vozes das pastoras que os sustentam da sua grandeza.

O segundo elepê de sambas-enredo seria lançado no ano de 1969<sup>21</sup>, reunindo as composições das nove principais escolas de samba do Rio de Janeiro, sob a produção dos mesmos agentes do disco anterior. Gravado na idêntica forma do disco anterior, ao vivo nas quadras das escolas e com faixa bônus das baterias, e mantendo o mesmo texto da contracapa do disco antecessor, trazia apenas um dado diferente: a Gravadora CID seria responsável pelo registro fonográfico dos sambas-enredo, identificado sob o número 14.007. No ano de 1970, a gravação foi realizada em estúdio, melhorando a qualidade

---

<sup>20</sup> Texto de Albino Pinheiro na contracapa do LP *Festival de Samba*, Rio de Janeiro: Relevô, 1968.

<sup>21</sup> *Festival de Samba, gravado ao vivo, Vol.2*. Rio de Janeiro, Cid discos, CID 14.007, 1969. 1 Lp, 10 faixas, (50 m 49 s).

técnica do registro, repetindo o número de escolas de samba do ano anterior, com produção de Nilton Valle e Expedito Alves, crédito de gravação das empresas Disconews e Relevo, sob o número (RV) 203<sup>22</sup>. A partir do disco pioneiro lançado em 1968, os discos posteriores assinalam a indicação de volume seqüencial, 2 e 3 respectivamente, deixando perceber que a partir de então a indústria fonográfica passaria a investir de forma mais ostensiva neste estilo de samba.

Portanto, segundo nossas observações, foi a partir de 1970 que o mercado fonográfico passou a explorar os sambas-enredo como produto cultural. A gravadora Caravelle ainda assinaria a responsabilidade sobre a edição do disco dos sambas-enredos do ano de 1971, mas, a partir de 1972, e até o ano de 1987, a gravadora Top Tape assumiria o comando da produção. Entrando de forma mais profissional e agressiva nesta faixa de mercado, a empresa transnacional Top Tape negociou a intermediação da AESEG entre a gravadora e as escolas de samba (e por extensão, os sambistas compositores), pagando neste primeiro ano um valor irrisório a cada escola, se considerarmos o mercado que a gravadora visava alcançar. As escolas receberam individualmente o insignificante valor de Cr\$ 2.000 (Dois Mil Cruzeiros) com euforia, como se tratara de uma vitória dos sambistas, já que até a época, nada haviam recebido pelo direito de suas produções artísticas. No ano seguinte, em 1973, a distribuição das migalhas ampliou-se consideravelmente: As escolas de samba receberam Cr\$ 5.000 (Cinco Mil Cruzeiros) cada; para os compositores, a soma de Cr\$ 2.000 (Dois Mil Cruzeiros), e para a AESEG, a quantia de Cr\$ 50.000 (cinquenta Mil Cruzeiros), que custeou a aquisição de sua sede administrativa no bairro do Méier, na Rua Jacinto, 67. (Araújo,1986:154). Isto demonstra que o resultado comercial da gravadora

---

<sup>22</sup> *Festival de Samba, gravado ao vivo, Vol.3.* Rio de Janeiro, Disconews/Relevo, RV 203, 1970. 1 Lp, 10 faixas, (39 m 56 s).

transnacional havia superado as expectativas do investimento, assegurando uma faixa absoluta do mercado fonográfico, até porque havia comprometido, por força de contrato legal, às escolas de samba a cederem com exclusividade os direitos autorais dos sambas-enredo escolhidos a cada ano, “contratando ilegalmente em nomes dos compositores” (Lopes, 2003:93).

Não obstante, os compositores acabaram favorecidos com uma renda significativa na liberação anual de suas composições escolhidas na disputa interna de cada escola, pois a partir da década de 1970 o Lp dedicado à divulgação dos sambas-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro obteve um aumento progressivo de vendas e conseqüentemente, uma maior procura pelo público, chegando a ser um dos produtos discográficos mais vendidos durante o ano. Encontramos respaldo no ensaio de Frederick Moehn (2005), quando observa que “durante os anos oitenta o álbum [fonográfico das escolas de samba do Rio de Janeiro] vendeu mais de um milhão de cópias a cada ano. As escolas de samba formaram a própria companhia de gravação em 1988 para produzir o lucrativo álbum de compilação anual<sup>23</sup> (Moehn, 2005:72)”.

Na atualidade, os direitos de exclusividade de gravação dos sambas-enredo pertencem à gravadora BMG, responsável pela produção do produto fonográfico desde 1987, quando assumiu o mercado em virtude de uma contenda travada com a gravadora Top Tape. De acordo com Roberto Moura (2003):

A Top Tape respondeu pelos discos de sambas-enredo até o carnaval de 1987, quando houve um racha e dois elepês acabaram sendo gravados (o segundo, com o selo da RCA, número de catálogo 103.0686). A partir daí - e até os nossos dias, a responsável pelos lançamentos passou a ser a RCA, hoje BMG” (Moura. 2003:161).

---

<sup>23</sup> Tradução do pesquisador: During the 1980s the album consistently sold over a million copies each year. The samba schools eventually formed their own record company in 1988 to produce the lucrative annual compilation album.

Em referência ao ano de 1971, ocorreram outras transformações que alteravam a estrutura rítmica do samba-enredo e diminuía ainda mais letra e forma. Naquele ano, o compositor Zuzuca, da *Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*, representou a agremiação com o samba *Festa para um Rei Negro*, de sua autoria. O samba, também conhecido por *Pega no Ganzê*, apresentava uma mudança radical na estrutura: melodia curta de quarenta compassos, contendo poucas síncopes e composta em duas partes, sendo a primeira, em forma de refrão fixo e a segunda, com o ritmo aproximado a uma marcha de Folia de Reis.

O samba acima citado, por sua forma simples, teve ampla divulgação. Antes mesmo do carnaval, foi executado em todas as rádios e exibido na televisão, pelo próprio compositor, no programa *A Discoteca do Chacrinha*. Segundo Augras:

Os sambas-enredo de maior sucesso passaram a ser os de mais fácil memorização. O grande público, submetido ao constante assédio das emissoras de rádio, tornava-se juiz da excelência dos sambas já divulgados antes do carnaval. Consagrava-se um processo circular, pelo qual o melhor samba-enredo era na verdade o mais divulgado, e vice-versa (Augras, 1998:85).

A partir dessa época, os compositores começaram a alterar a forma do samba-enredo com o intuito de atender às exigências das gravadoras e do mercado fonográfico. Cabral comenta sobre uma nota da revista *O Cruzeiro* que em 1971 registrava da seguinte maneira a transformação do samba-enredo:

A revista *O Cruzeiro* dedicou várias páginas às mudanças do samba-enredo e da apresentação das escolas, assinalando que as inovações eram sinais de que "as escolas de samba entraram definitivamente na era da comunicação de massa", acrescentando que o "samba-enredo tradicional, longo e pesado, traz problemas quase insolúveis para a sua divulgação radiofônica em horários que não sejam exclusivamente dedicados ao samba." (Cabral, 1974:197)

Ressalte-se que a economia brasileira, no início da década de 1960, encontrava-se em um momento depressivo e, após a implementação do regime militar por ocasião do golpe de 1964, a situação tornou-se ainda mais grave. Somente a partir de 1970, o Brasil

inaugura uma fase de recuperação econômica conhecida como “milagre brasileiro“, onde a classe média nacional passou a dispor de bens de consumo diversos: aparelhos televisores ou mesmo automóveis importados de oito cilindros, uma vez que o preço da gasolina naquele momento era baixo.

Portanto, no Brasil de 1968 se deu a organização de uma moderna indústria fonográfica, consolidada apenas no decorrer da década de 1970. Rita de Cássia Lahoz Morelli (1991) expõe:

(...) 1968 constitui também um ponto de referência para as histórias interligadas da indústria fonográfica do Brasil e da Música Popular Brasileira na década de 70. Acompanhando o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média – ocorrido durante os anos do chamado milagre brasileiro, que então se iniciava, a indústria do disco crescerá a uma taxa média de 15% ao ano durante a década de 70, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez da matéria-prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo. (Morelli, 1991:47).

O aquecimento do mercado de bens e consumos disponíveis à classe média brasileira atraiu para o país novos investidores estrangeiros e reordenou uma estratégia comercial determinada pelas grandes empresas multinacionais já estabelecidas no mercado fonográfico nacional.

A Música Popular Brasileira, até meados de 1970, foi colocada em um plano inferior de investimentos pelas empresas fonográficas multinacionais que privilegiavam o lançamento de músicas estrangeiras, geralmente cantadas em inglês. Em vez de produzir discos nacionais, tornava-se mais rentável, para as grandes empresas brasileiras do setor fonográfico, como subsidiárias de empresas multinacionais, reproduzir e distribuir um disco gravado e lançado no mercado estrangeiro, pois dessa maneira eliminavam-se entre outros custos, os de gravação, corte, mixagem e produção. Evidencia Morelli (1991):

Como ilustração das dimensões que o problema da música estrangeira parecia assumir nos anos iniciais da década de 70, servem os levantamentos semestrais realizados pelo *Jornal do Brasil* com base nos dados publicados semanalmente na Bolsa do Disco do

Caderno B, os quais se referiam aos compactos mais vendidos no Rio de Janeiro. Segundo esses levantamentos, no primeiro semestre de 1971, a música nacional ocupava 57,5% desse chamado mercado de sucesso, mas logo no semestre seguinte viria a ocupar somente 37% desse mesmo mercado, caindo para apenas 16% no primeiro semestre de 1972 e tendo uma irrisória recuperação no segundo semestre desse ano, quando atingiu 17,5 percentuais (Morelli, 1991:48)

Destacaram-se, durante o ano de 1972, entre os discos compactos mais vendidos, *sucessos* como Mammy Blue, de Rick Shaine (Fermata), Got To Be There, de Michael Jackson (Tapecar), ou Alone Again, de Gilbert O'Sullivan (Odeon).<sup>24</sup>

Entretanto, o crescente número de músicas estrangeiras lançadas como sucesso no cenário fonográfico nacional estimulou e ampliou o mercado consumidor de discos. Assim, abria-se um espaço para uma população de baixo poder aquisitivo adquirir discos compactos em vez de LPs.

Nos anos de 1972 e 1973, a indústria fonográfica nacional passou a investir intensamente na produção de discos de samba-enredo, motivada pelo êxito na divulgação dos sambas de Zuzuca, primeiro compositor de samba-enredo a se destacar em um meio de comunicação de massa de dimensão nacional como a televisão. Segundo Augras:

Em 1972, a gravação e a divulgação dos sambas-enredo ganham maior profissionalismo. Doravante, todos os sambas-enredo das escolas do “primeiro grupo “- hoje “grupo especial “- serão gravados antecipadamente e fartamente divulgados nos meses que antecedem o carnaval (Augras, 1998:86).

No ano de 1974, o mercado já produzia discos de samba-enredo em formato de LPs de apresentação sofisticada. Por conseguinte, o samba-enredo estandardizado contemplava as exigências da mídia, principalmente as de rádio e televisão, e contribuía para o aumento progressivo das vendas desse bem de consumo nas décadas vindouras.

---

<sup>24</sup> Fonte: ABPD - Associação Brasileira dos Produtores de Disco In <<http://www.abpd.org.br/>>

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISE DA ESTRUTURA MUSICAL DO SAMBA-ENREDO

#### 3.1 A estrutura interna do samba-enredo segundo o conceito de análise paradigmática de Nicolas Ruwet.

A música representativa das escolas de samba do Rio de Janeiro – o samba-enredo – possui hoje uma forma comum que, apresentada anualmente durante o desfile de cada agremiação, canta e conta o enredo escolhido pelo carnavalesco ou por uma comissão de carnaval. Ao analisarmos, através de uma escuta atenta, o Cd das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro dirigido para o carnaval de 2006, encontraremos alguns elementos semelhantes entre os sambas-enredo apresentados: o timbre, a inflexão melódica, a estrutura rítmica, a forma e o andamento, para citarmos os principais.

O timbre pode ser observado no emprego de uma instrumentação inerente às escolas de samba, utilizando como base para percussão o repinique, caixas, taróis, surdos, tamborins, cuícas, além de outros instrumentos menores como chocalhos ou agogôs. A utilização do cavaquinho e do violão também constitui uma norma para o acompanhamento harmônico que pode ser acrescido de baixo elétrico ou teclado.

As escolas de samba, ao adotarem entre si idêntica instrumentação, produzem um timbre homogêneo, dando uniformidade ao acompanhamento instrumental do samba-enredo. Quanto à forma e estrutura deste estilo musical, consideramos a interação de quatro parâmetros como fundamento: letra, melodia, harmonia e ritmo. A letra tem que conduzir à interpretação literária do enredo, caracterizando a obra como *descritiva*, na qual o autor narra o enredo em detalhes, ou *interpretativa*, em que os detalhes são omitidos em detrimento de uma narrativa mais concisa e objetiva, de acordo com os conceitos propostos por Julio César Farias (Farias, 2002:30).

Portanto, segundo o autor, o samba-enredo de estilo *lençol* corresponde à classificação de *descritivo*, enquanto o samba-enredo atual se classifica como *interpretativo*.

Cabe observar que, até os dias atuais, o critério de julgamento do quesito samba-enredo realizado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro se restringe à análise técnica dos parâmetros letra e melodia, divididos em dois sub-quesitos, “respeitando-se a licença poética”<sup>25</sup>. De acordo com o Manual do Julgador da LIESA para o desfile de 2006, no sub-quesito *letra* serão observados “a adequação da letra ao enredo; sua riqueza poética, beleza e bom gosto; a sua adaptação à melodia, ou seja, o perfeito entrosamento dos seus versos com os desenhos melódicos” (Manual do Julgador 2006. LIESA, 2005:25). No que diz respeito à análise do sub-quesito *melodia*, determina aos jurados que considerem “as características rítmicas próprias do samba; a riqueza melódica, sua beleza e o bom gosto de seus desenhos musicais” (Manual do Julgador 2006. LIESA, 2005:25). Com relação ao quesito samba-enredo, o emprego de expressões vagas como “bom gosto”, “beleza” ou “riqueza melódica” nos parece inadequado para auxiliar de forma clara e precisa a reflexão de uma análise técnica destes parâmetros por parte dos jurados, observando-se que variáveis como harmonia, ritmo da melodia e forma deixam de ser considerados, o que dificulta ainda mais a sentença da análise. Ao encontrarmos na composição da estrutura deste estilo de música popular vários elementos semelhantes, optamos pela adoção do método de análise paradigmática para a observação dos parâmetros melodia, harmonia, ritmo e forma.

Durante a década de 1960, Nicolas Ruwet desenvolveu um método musical de análise fundamentado no princípio de equivalência<sup>26</sup>, regularmente conhecido pela designação de

---

<sup>25</sup> Manual do Julgador 2006, LIESA, p25.

<sup>26</sup> Uma descrição detalhada do método de Nicolas Ruwet pode ser encontrada em MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Great Britain: Open University Press, 1997.pp183-191.

“análise paradigmática”. Ruwet percebeu as propriedades básicas da música a partir da projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção no eixo da combinação. A base de observação de seu método são os elementos que se repetem em determinada obra, que são fracionados, selecionados e ordenados como paradigmas (unidades), direcionando assim a análise para os parâmetros altura e ritmo. Considerando também o critério de transformação (transposição, expansão, inversão, contração) para a segmentação da análise, propõe diferentes níveis de organização para o exame de uma peça musical: o nível I, classificando as seções, com indicação realizada por intermédio de letras maiúsculas; o nível II, selecionando e analisando as frases de cada seção, indicadas por letras minúsculas; o nível III, segmentando e separando membros de frase ou até mesmo unidades de notas musicais, sendo a indicação realizada por letras minúsculas adicionadas a números. A partir da análise dos elementos segmentados, o método de Ruwet organiza uma leitura da sintaxe musical que é a base da “gramática interna do seu plano de expressão.”<sup>27</sup>

### **3.2 Critério de seleção das obras analisadas.**

O objetivo principal desta pesquisa visa à compreensão da projeção formal do samba-enredo, desde sua afirmação como estilo musical ao final da década de 1940 até os dias atuais. Foram escolhidas duas escolas de samba expressivas e tradicionais da cidade do Rio de Janeiro: a *Acadêmicos do Salgueiro* e a *Estação Primeira da Mangueira* e, conforme nosso critério, os sambas foram selecionados e classificados em quatro fases, com base em dados históricos anteriormente descritos e com a finalidade de apreendermos a trajetória da música representativa das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>27</sup> Ibidem, p.183.

Esclarecemos que apresentamos a íntegra da análise do samba-enredo *O descobrimento do Brasil*, de Geraldo Babão, na segunda fase, obedecendo a ordem por nós estabelecida. Em virtude da extensão e complexidade decorrente de cada análise, as outras obras selecionadas constam em Cd anexo disponível para consulta, mas não integram o corpo desta dissertação, sendo apresentada somente a conclusão de cada análise. Neste capítulo, incluímos apenas a parte III das análises dos demais sambas (a análise da gramática interna) e também discutimos e comparamos todas as obras classificadas nas fases descritas.

**1ª. Fase** (1928 a 1951): Do surgimento das escolas de samba até a afirmação do estilo samba-enredo, com a predominância de sambas vinculados ao samba de partido-alto ou ao samba de terreiro. Com a obrigatoriedade da associação do samba ao enredo, a partir do regulamento das escolas de samba de 1946, encontramos um período de transição entre 1946, quando o samba-enredo ainda possuía a forma de samba de terreiro, e 1951, quando surge uma nova forma de composição, *o samba lençol*. Nesta fase, procedemos à análise de dois sambas representativos da *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira: Brasil, terra adorada*, de 1935, composto por Cartola, Carlos Cachça e Arthur Faria e ligado ainda à forma do samba de partido-alto, e *Vale do São Francisco*, de 1948, dos compositores Cartola e Carlos Cachça. O samba *Brasil, terra adorada* não pode ser considerado um samba-enredo, mas será inserido neste rol das análises para fins comparativos.

**2ª. Fase** (1951 a 1968): Período que corresponde ao percurso de surgimento, disseminação e decadência do estilo *lençol* que foi iniciado a partir do samba-enredo *61 anos de República*, do compositor Silas de Oliveira, e apresentado no desfile oficial do ano de 1951 pela *Escola de Samba Império Serrano*. Como samba-enredo representativo deste período, analisamos a

composição intitulada *O descobrimento do Brasil*, de Geraldo Babão, apresentado pela *Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro* no carnaval de 1962.

**3ª. Fase** (1969 a 1974): Nesta fase, os sambas começam a se transformar para atender às exigências da indústria cultural, embora alguns compositores procurassem apenas uma nova forma para que o samba-enredo pudesse ser assimilado facilmente pelo público. Este samba aparece numa forma compacta (com a melodia notada em 40 compassos), em linguagem coloquial (se comparado ao estilo antecessor, *o samba lençol*), e pode ser observado a partir da apresentação de *Iaiá do cais dourado*, do compositor Martinho da Vila, que representou a *Escola de Samba Unidos de Vila Isabel* no desfile de 1969. A partir daí, o estilo de mensagem poética do compositor também é alterada com o objetivo de alcançar uma comunicação mais direta com o ouvinte. Notamos ainda que os sambistas de algumas escolas também adotaram uma linha mais comercial em suas composições, como podemos verificar nos sambas *Pega no Ganzê* (1971) e *Mangueira, minha madrinha querida* (1972), ambos do compositor Zuzuca, da *Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*. Analisamos também o samba-enredo desta última escola, apresentado no desfile de 1971, intitulado *Festa para um rei negro (Pega no Ganzê)*, do compositor Zuzuca.

**4ª. Fase** (1974 - 2006): Apesar de ter obtido um grande êxito comercial perante o público, os concisos sambas de Zuzuca sofreram críticas de diversos sambistas, em função do julgamento de letra, ritmo e estrutura formal de suas obras. O fracasso provocado pelo *atravessar*<sup>28</sup> na avenida do samba-enredo *Mangueira, minha querida madrinha*, durante o desfile de 1972, serviu como

---

<sup>28</sup> A expressão “atravessar” é empregada como jargão para indicar o desencontro melódico e rítmico que pode vir a ocorrer durante o desfile entre as diversas alas de uma escola de samba e o público assistente.

um alerta para que os sambistas reavaliassem a linha de composição a ser apropriada pelas escolas. Os sambistas concluíram que esta não era a melhor forma para se compor um samba representativo de uma escola de samba. Assim, a partir de 1973, mesmo que alguns compositores continuassem a compor sambas concisos para suas escolas, outros já começavam a desenhar e fixar a forma atual do samba-enredo com duas partes distintas (A e B) e refrão (ou dois refrãos, um principal e outro secundário). No ano de 1974, a *Escola de Samba Mangueira* ainda apresenta um samba-enredo curto que até hoje permanece na memória dos foliões daquela geração, denominado *Mangueira, em tempo de folclore*, de Jajá, Preto Rico e Manuel. Entretanto, a *Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro* aparecia, neste mesmo ano, com um samba-enredo que já possuía algumas características das atuais composições, trata-se do samba *O rei de França na ilha da assombração*, de Zé Di e Malandro. Para esta fase analisamos o samba-enredo intitulado *Das águas do Velho Chico, nasce um rio de esperança*, de Henrique Gomes, Gilson Bernini e Cosminho, apresentado pela *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* no desfile de 2006.

A fim de averiguarmos se os elementos formais constitutivos da sintaxe musical das composições mantêm entre si uma uniformidade e correspondência, utilizamos o princípio da análise paradigmática de Nicolas Ruwet no exame de alguns sambas-enredo das escolas de samba *Acadêmicos do Salgueiro* e *Estação Primeira de Mangueira*.

Sendo considerada uma das mais importantes agremiações de samba da cidade do Rio de Janeiro, o *Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro* foi fundado em 5 de março de 1953, no morro do Salgueiro, em consequência da fusão de duas escolas de samba da localidade: *Depois eu digo* e *Azul e branco*. Esta entidade adotou as cores vermelha e branca para sua representação, e sua história registra a trajetória de importantes personalidades do samba, como Geraldo Babão, Noel Rosa de Oliveira, Djalma Sabiá, Bala, Anescarzinho,

Zuzuca, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães, Clóvis Bornay, Maria Augusta, Renato Lage, Haroldo Costa, entre outros.

O *Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* foi fundado no morro da Mangueira em 1928, resultante da fusão do *Bloco dos Arengueiros* com outras agremiações carnavalescas, como o rancho *Príncipe das Florestas*. As cores que simbolizam a escola, verde e rosa, foram escolhidas pelo sambista Agenor de Oliveira, conhecido como *Cartola*, um dos principais compositores da Escola, que conta também com personagens ilustres do mundo do samba como Carlos Cachaca, José Espinguela, Gradim, Jamelão, Nelson Cavaquinho, Alcione, Dona Neuma, Nelson Sargento, Xangô, Dona Zica, entre outros.

Assim sendo, procedemos à análise das obras selecionadas, observando e discutindo neste estilo musical os seguintes parâmetros constitutivos: melodia, ritmo, harmonia e forma. Neste capítulo, para fins de exemplificação de trechos ou fragmentos das obras, recorreremos à designação do termo *síncope* para indicar uma articulação musical contramétrica, representada pelas figuras semicolcheia-colcheia-semicolcheia, agrupadas em um único tempo de um compasso binário simples. Atentamos que, embora a adoção deste termo seja de ordem genérica, objetivamos apenas indicar e destacar os agrupamentos rítmicos específicos em cada obra, sem desprezar os estudos já elaborados por etnomusicólogos como Simha Arom (1988) ou Carlos Sandroni (2001).

### 3.3 Análise das obras.

#### 3.3.1 Sambas da 1ª. Fase.

## BRASIL, TERRA ADORADA GRES Estação Primeira de Mangueira, 1935

Cartola, Carlos Cachça e Arthur Faria

①

D Ddim<sup>7</sup>

BRA - SIL TER - RA DO RA DA JAR -

6 D A<sup>7</sup> F#<sup>7</sup>

DIM DE TODO ES - TRAN GEI RO ÉS AES -

11 Em

TRE - LA QUE MAIS BRI - LHA NO ES PA - ÇO BRA SI LEI

14 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup> 1. 2. ② Em

RO BRA - ÇO É BRA ÇO - BRA ÇO Ó BRA -

20 A<sup>7</sup> G

SILÉS TÃO A MA DO TEU POO EHON RA DO IN - VE IADO NCUNIVER

25 F#<sup>7</sup> B<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup>(b5) B<sup>7</sup>(b9) Em B<sup>7</sup>

SO NES - TA BAN DEI - RA AFA - MA DA NÃO FALTA MAE

30 Em E<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D A<sup>7</sup> D.S.

NA DA PEDES TU DO ORDEM E PRO - GRES - SOBRA - SIL BRA

Exemplo musical 26: *Brasil, terra adorada*, de Cartola e Carlos Cachça. *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*, 1935. In *Cartola entre amigos*. Rio de Janeiro: Funarte, ATR 32039, s/d .Remasterizado em digital. 1 CD (30 min.82 s.) faixa 1, (5 min 34 s). Transcrição de Alberto Boscarino.

Brasil, terra adorada  
 Jardim de todos estrangeiros  
 És a estrela que mais brilha  
 No espaço brasileiro,  
 Braço, é braço

Ó Brasil, és tão amado  
 Teu povo é honrado  
 Invejado no universo  
 Nesta bandeira afamada  
 Não falta mais nada  
 Pede o escudo  
 Ordem e Progresso

Houve já um curioso  
 Que perguntou nervoso  
 Brasil, onde vais parar?  
 E respondo sempre a todos  
 Com o mesmo orgulho  
 Irei para um lindo futuro, Brasil

### **3.3.2 Análise da gramática interna do samba *Brasil, terra adorada*, de Cartola, Carlos Cachaca e Arthur Faria. Mangueira, 1935.**

Este samba contém duas seções (A e B) que mantém equivalência estrutural. Na parte A, já encontramos uma sugestão de refrão fixo como, por exemplo, o que aparece na forma do refrão do samba-enredo do Salgueiro de 1971, denominando *Festa para um rei negro (Pega no ganzê)*, do compositor Zuzuca. Cada seção comporta quatro frases, que podem ser classificadas como “paradigmas”, pois apresentam a transformação e o desenvolvimento dos fragmentos de suas frases iniciais. A organização das frases da seção A difere da seção B, pois a seção A corresponde à parte fixa enquanto a seção B representa a parte improvisada. A síncope encontrada na seção A se intensifica nas frases da seção B. Na seção B, nos deparamos com o mesmo número de compassos da seção A, garantindo um equilíbrio formal ao tema. O âmbito da melodia ultrapassa em dois tons a uma oitava

(do Fá 3 ao Lá 4 ). Ao final da seção B, observamos que há um único fragmento dissociado do conjunto, que denominamos (c), com divisão rítmica diferente e que conduz o tema ao seu início. A harmonia do samba encontra-se estruturada sobre uma tonalidade maior (Ré maior), obedecendo aos princípios básicos do encadeamento tônica-subdominante-dominante.

# VALE DO SÃO FRANCISCO

## G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 1948

♩ = 80

Cartola e Carlos Cachça

**A**

C G<sup>7</sup> C

Não há nes-te mont- doum ce nã- rio tão ri - co tão vá - rio

6 A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup> Dm A<sup>7</sup> Dm Dm<sup>7</sup>M Dm<sup>7</sup>

e com tan- to esplên- dor nos mon - tes on- de jor - ram as fon - tes

12 Dm<sup>6</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>(#5) C

que qua- dro su - bli - me de um san- to pin - tor per

17 C<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

- guñ - ta s<sup>o</sup> po - e - ta es- que - ci do quem fes es - ta te - la

22 Dm/F Fm<sup>6</sup>/A<sup>b</sup> C

de ri - que za mil res - pon - de so - ber - bo o cam - pes - tre

28 A<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup>/A<sup>b</sup> C

foi Deus foi o mes - tre quem fez meu Bra - sil meu Bra

33 Fm<sup>6</sup>/A<sup>b</sup> *To Coda* C A<sup>7</sup> **B** Dm G<sup>7</sup>

- sil o meu Bra - sil E se vires po - e - ta o vá - le o vá - le do ri

39 C C A<sup>7</sup> Dm G<sup>7</sup> C

- o em noi- teim ver no - sa em noi- te dees - tio co mo um chão de pra - ta ri - que - za tra - rhas

44 Fm<sup>6</sup>/A<sup>b</sup> E<sup>7</sup> Am B<sup>7</sup>

es - pra - an - do be - le mas por en - tre mon - ta - rhas que fi - came que pas - sam em - ter - ras tão boas Per - nam

49 Em B<sup>7</sup> Dm F

- bu - co Ser - gi pe ma - jes - to - sa Ala - goas E a Ba - hi - a len - da - ria das

54 F<sup>dim</sup> C/G A<sup>7</sup> Dm G<sup>7</sup>

mil ca - te - drais ter - ra do ouro be - rço de Ti - ra den - tes que é Mi - nas Ge - ra

59 C G<sup>7</sup> *Coda* C

*D.S. al Coda* sil...

Exemplo musical 27: *Vale do São Francisco*, de Cartola e Carlos Cachça, *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*, 1948. In *História das Escolas de Samba, Mangueira*. Discos Marcus Pereira, 1974, MPC 4002. 1 Lp (30 min 10 s), faixa 6 (2 min 51 s). Transcrição de Alberto Boscarino.

Não há neste mundo um cenário  
 Tão rico, tão vário  
 E com tanto esplendor  
 Nos montes  
 Onde jorram as fontes  
 Que quadro sublime  
 De um santo pintor  
 Pergunta o poeta esquecido  
 Quem fez esta tela  
 De riqueza mil  
 Responde soberbo o campestre  
 Foi Deus, foi o mestre  
 Quem fez meu Brasil!  
 Meu Brasil! Meu Brasil!

E se vires poeta o vale  
 O vale do rio ...  
 Em noite invernosa  
 Em noite de estio  
 Como um chão de prata  
 Riquezas estranhas  
 Espraçando belezas  
 Por entre montanhas  
 Que ficam e que passam  
 Em terras tão boas  
 Pernambuco, Sergipe  
 Majestosa Alagoas  
 E a Bahia lendária  
 Das mil catedrais

Terra do ouro  
 Berço de Tiradentes  
 Que é Minas Gerais

### **3.3.3 Análise da gramática interna do samba-enredo *Vale do São Francisco*, de Cartola e Carlos Cachça.**

Este samba, em tonalidade maior (Dó maior), contém duas seções (A e B). A primeira seção (A) possui nove frases: três frases podem ser classificadas como paradigmas (a,b,c), pois apresentam a transformação e o desenvolvimento dos fragmentos de suas frases iniciais. Na seção (B) encontramos a composição de cinco frases, e as duas frases iniciais podem ser classificadas como paradigmas (d, dI), considerando-se as transformações destas frases. As demais frases diferem em sua estrutura rítmica e melódica. O âmbito da melodia abrange uma 9ª. menor. Neste samba-enredo, destaca-se a ausência de refrão, sendo composto em duas partes fixas e de acordo com o estilo dos sambas de terreiro da época. Os encadeamentos harmônicos obedecem ao padrão tônica-subdominante-dominante, com exceção dos compassos 46-50, na parte B, onde ocorre uma ligeira inclinação para o VI grau e para o III grau. A síncope é uma figura rítmica constante nesta obra.

### 3.3.4 Samba-enredo da 2ª. fase.

*O descobrimento do Brasil*, samba-enredo estilo *lençol* do compositor Geraldo Babão. *Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*, 1962. (Fonte: Costa, 2003:64)

É lindo recordar  
 A nossa história com seus trechos importantes  
 Assim como o Descobrimento  
 Do nosso torrão gigante  
 No dia nove de março do ano de 1500  
 Deixaram o cais do Tejo em Portugal  
 Treze caravelas  
 Comandadas por Pedro Álvares Cabral  
 Após navegar vários dias  
 Afastando-se da costa  
 Evitando as calmarias  
 Finalmente, no dia 22 de abril  
 Pedro Álvares Cabral descobriu  
 A nossa Pátria Idolatrada  
 Dando o nome de Ilha de Vera Cruz  
 Depois Terra de Santa Cruz  
 Lá-rá, lá-rá, lá-rá-lá-rá, lá-rá, lá-rá, lá-rá, lá-rá-lá  
 Lá, lá-rá, lá, lá-rá, lá-rá, lá, rá-lá, rá-lá, lá-rá, lá, rá  
 Trazia Cabral em sua frota  
 Homens de conhecimento  
 Entre eles destacamos Pero Vaz de Caminha  
 Que foi um grande talento  
 E o diário de viagem, ele mesmo escreveu  
 O autor da carta histórica  
 Que o mundo inteiro conheceu  
 Quanta beleza se encerra  
 Nesta linda terra de encantos mil  
 Recordamos mais um trecho de glória  
 Da História do Brasil

## Parte A

**A** a

b É lin - do re - cor - dar

5 a nos - sahis - tó - ria com seus tre - chos por - tan - tes

9 d as - sim co - mo Des co - bri - men - to

14 e do nos - so tor - rão gi - gan - te

18 No di - a no - ve - de - mar ço do a - no de mil e qui - nhen

25 bI tos dei - xa - ramo cal - s do te - joem Por - tu - gal tre - ze ca - ra - ve - las

31 eIII co - man - da - das por Pe - dro Al - va - res Ca - bral eIV

35 A - pós na - ve - gar vá - rios di - as, a - fas -

39 eV tan - do - se da cos - ta evi - tan - do as cal - ma - ri - as

43 eVI f no di - a vin - tee doíde - a - bril

50 Pe - dro Al - va - res Cabral des - co - briu

The image shows a musical score for the samba 'O descobrimento do Brasil'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 58 and includes the lyrics 'a nos - sa Pa - tril - do - la - tra - da' and 'da - doo no - me'. The second system starts at measure 63 and includes the lyrics 'de I - lha de Ve - ra Cruz de - pois Ter - ra de san - ta Cruz'. Above the first system, there are two sections labeled 'eVII' and 'eVIII'. Chord symbols are placed above the notes: B<sup>b</sup>m, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>, and B<sup>b</sup>7 in the first system; and B<sup>b</sup>m, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>7, and A<sup>b</sup> in the second system. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Exemplo musical 28: Nível I e II do samba-enredo *O descobrimento do Brasil*, samba-enredo estilo *lençol* do compositor Geraldo Babão. *Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*, 1962. (Fonte: Costa, 2003:64)

**1ª. frase de A (a):** Início anacrústico/movimento harmônico dominante-tônica-dominante /âmbito de 6ª. maior/ melodia com salto de 4ª. J asc., 2ª. maior asc., 2ª. menor asc., 3ª. maior e 4ª. Justa desc.

**2ª. frase de A (b):** Início acéfalo/ melodia em graus conjuntos/a síncope é a figura rítmica característica desta frase/âmbito de 7ª. menor/ movimento harmônico de dominante para tônica e dominante do II grau para o II grau.

**3ª. frase de A (c):** Início anacrústico/ movimento harmônico entre o II grau e sua dominante/ âmbito de oitava/ melodia com salto de sexta menor asc., segue desc. em graus conjuntos até a nota Fá3, salto asc. de 3ª. menor e desc. de 5ª. justa.

**4ª. frase de A (d):** Início acéfalo/ âmbito de 6ª. maior/movimento harmônico de dominante para tônica/ melodia com salto de 2ª. maior asc. e 4ª. Justa desc., 2ª. maior desc. e 4ª. justa desc., concluindo na quinta do acorde de função tônica.

**5ª. frase de A (e):** Início tético/ âmbito de 6ª. maior/ movimento harmônico com resolução na subdominante (IV grau), seguida da dominante (V grau)/ melodia descendente em graus conjuntos até a nota Lá2, ascende em grau conjunto para concluir com salto de 4ª. Justa.

**6ª. frase de A (eI):** Início anacrústico/ âmbito de 7ª. maior/ movimento harmônico de tônica e acordes dominantes do IV grau, que preparam a chegada à subdominante do IV grau/ a melodia apresenta uma pequena variação da frase anterior, concluindo na terça do acorde de subdominante do IV grau com uma salto de 5ª. Justa.

**7ª. frase de A (bI):** Início anacrústico/ âmbito de 5ª. Justa/ movimento harmônico subdominante (IV grau), caminhando para a subdominante do II grau / melodia com salto desc. de 5ª. Justa, sobe em grau conjunto até a nota Fá3, descende em grau conjunto para resolver em um intervalo de 2ª. menor asc., na terça do acorde de II grau.

**8ª. frase de A (eII):** Início tético/ âmbito de 7ª. menor/ mov.harmônico do II grau (subdominante) para o acorde dominante/ melodia em movimento desc. por graus conjuntos até a nota Si2, salto asc. de 7ª. menor, concluindo em um intervalo desc. de 2ª. menor, terça do acorde dominante do V grau./ a síncope é a figura rítmica característica da frase.

**9ª. frase de A (bII):** Início anacrústico/ movimento harmônico de subdominante do II grau para dominante do V grau, resolvendo na tônica/ âmbito de 6ª. menor/ a melodia mantém a nota Mib3 com sínopes, salto asc. de 3ª. maior, desc. de 2ª. menor, asc. de 3ª. menor, e descende em graus conjuntos até a nota Dó 3, terça do acorde de tônica.

**10ª. frase de A (eIII):** Início anacrústico/ âmbito de 4ª. dim./ movimento harmônico entre a dominante do VI grau e o VI grau (acorde de fá menor)/ melodia desc. com intervalos de 2ª. menor e 2ª. maior, bordadura, salto asc. de 3ª. menor, concluindo na nota fundamental do acorde de VI grau, com intervalo desc. de 2ª. maior.

**11ª. frase de A (eIV):** Início anacrústico/ âmbito de 5ª. Justa/ movimento harmônico de dominante para tônica, e de dominante da subdominante para subdominante (IV grau)/ melodia em graus conjuntos, concluindo na terça do acorde da subdominante (IV grau).

**12ª. frase de A (eV):** Início anacrústico/âmbito de 7ª. menor/ mov.harmônico de dominante para tônica/ melodia inicia em grau conjunto, seguida de salto de 5ª. dim descendente, e 3ª. menor asc, e extensão da melodia do início da frase, com intervalo desc. de 2ª. menor, asc. de 3ª. menor, desc. de 2ª. maior, salto desc. de 4ª. justa, salto de 3ª. menor.

**13ª. frase de A (eVI):** Início anacrústico/ âmbito de 6ª. menor/ movimento harmônico de tônica para subdominante/ melodia desce uma 3ª. menor, uma 3ª. maior, sobe uma 6ª. menor, e conclui uma 3ª. maior abaixo, na fundamental do acorde de subdominante (IV grau).

**14ª. frase de A (f):** Início tético/ âmbito de 3ª. maior/ mov. harmônico de dominante do V grau para dominante/ melodia com salto asc. de 3ª. maior, concluindo em uma intervalo desc. de 2ª. maior, na quinta do acorde dominante.

**15ª. frase de A (eVII):** Início acéfalo/movimento harmônico do II grau para dominante e tônica/âmbito de 3ª. menor/melodia em graus conjuntos, terminando com um salto de 3ª. menor desc, na terça da tônica.

**16ª. frase de A (eVIII):** Início anacrústico/ mov. harmônico do acorde dominante do V grau, II grau (subdominante) e dominante/âmbito de 7ª. menor/ melodia asc. em graus conjuntos até a nota Fá3, salto desc. de 3ª. maior, asc. de 4ª., asc. de 3ª. menor, desc. de 3ª. menor, desc. de 3ª. menor, concluindo na 7ª. do acorde dominante.

**17ª. frase de A (eIX):** Início anacrústico/ movimento harmônico tônica- dominante- tônica/âmbito de 6ª. maior/ melodia desc. em grau conjunto até a nota Ré3, salto asc. de 4ª. aum., bordadura e conclui na nota fundamental dão acorde de tônica.

## Parte B

The musical score for 'Parte B' consists of three staves of music in a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The first staff (measures 69-73) features a melodic line with lyrics 'Lá rá lá rá lá rá lá rá lá rá lá rá lá rá lá' and chords E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>, Cm, B<sup>b</sup>m, and Cm. The second staff (measures 74-78) continues the melody with lyrics 'k k rá k rá k' and chords D<sup>b</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>m, F<sup>7</sup>, and B<sup>b</sup>m. The third staff (measures 79-83) concludes the phrase with lyrics 'rá lá rá lá rá lá lá lá lá lá' and chords B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>, and E<sup>b</sup>7. The piece ends with the lyrics 'Tra-zi'.

**1ª. frase de B (g):** Início acéfalo/ movimento harmônico de dominante para tônica, e alternância do II grau, II grau e III grau/ âmbito de 6<sup>a</sup>. menor/ melodia sobe em grau conjunto até a nota fundamental da tônica, descende dois intervalos de 2<sup>a</sup>. (menor e maior) para resolver na quinta do acorde de Dó menor, e segue o mesmo modelo nos três compassos seguintes, ligando as notas diatônicas que iniciam cada compasso, do Lá<sup>b</sup>3 ao Ré<sup>b</sup>3.

**2ª. frase de B (gI):** Início tético/ âmbito 5<sup>a</sup>. justa/ movimento harmônico oscila entre o acorde dominante do II grau e o II grau/ melodia com salto desc. de 4<sup>a</sup>. justa, e intervalo desc. de 2<sup>a</sup>. maior.

**3ª. frase de B (gII):** Início tético/ âmbito acima de uma oitava, começando no Sib<sup>3</sup> e terminando no Fá 2/ movimento harmônico entre o II grau e a dominante/ melodia repete o padrão da primeira frase (g), concluindo com um salto desc. de oitava, na quinta do acorde dominante do V grau.

**4ª. frase de B (gIII):** Início tético/ movimento harmônico de dominante para tônica/âmbito de 3ª. maior/ melodia com salto desc. de 3ª. maior, concluindo na fundamental da tônica.

### Parte C

86 C A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m C 1 D<sup>b</sup>

- a Ca - bral em su - a fro - ta ho - mens <sup>3</sup> de  
eX

91 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

co - nhe - ci - men to en - tre  
eXI

95 B<sup>b</sup>m E<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>m

e - les des ta - ca - mos Pe - ro Vaz de Ca - mi - nha que foi um  
eXII

104 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

gran - de ta - len to Eo di -  
eXIII

106 B<sup>b</sup>m C<sup>7</sup> Fm

á - rio da vi - a - gem e - le mes - mo es - cre - veu o au - tor  
eXIV

112 D<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

da car - tãis - tó - ri - ca queo man - doir - tei  
III

118 B<sup>b</sup>m E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> Fm

- ro co - nhe - ceu Quan - ta be -  
eXV

124 C<sup>7</sup> Fm F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>m F<sup>7</sup>

le - za seen - cer - ra nes - ta lin - da ter - ra deen - can - tos mil

**1ª. frase de C (h):** Início anacrústico/ Movimento harmônico de tônica para subdominante do II grau, concluindo no acorde de Dó maior/ âmbito de 7ª. menor/ melodia inicia com salto desc. de 4ª. Justa, sobe em graus conjuntos até a nota Sib 3, e conclui a frase com salto desc. de 4ª. Justa.

**2ª. frase de C (i):** Início anacrústico/ movimento harmônico de subdominante (IV grau) para dominante e tônica/ âmbito de 7ª. menor/ melodia descende em graus conjuntos até a nota Fá3, salto asc. de 3ª. menor e desc. de 4ª. Justa.

**3ª. frase de C (eX):** Início anacrústico/ âmbito de 7ª. menor/ movimento harmônico de tônica para subdominante do II grau, e dominante do V grau/ melodia asc. e desc. em graus conjuntos, concluindo na quinta do acorde dominante/ emprego de síncopes e figuras pontuadas, com antecipação.

**4ª. frase de C (eXI):** Início acéfalo/ âmbito de 4ª. Justa/ movimento harmônico de subdominante do II grau para dominante e tônica/ melodia com salto asc. e desc. de 4ª. Justa, concluindo em salto asc. de 3ª. menor.

**5ª. frase de C (eXII):** Início anacrústico/ âmbito de 7ª. menor/ movimento harmônico de tônica para o II grau, dominante do VI grau e resolução no VI grau/ melodia em graus conjuntos asc. até a nota Sib 3, salto desc. de 4ª. Justa, intervalo asc. de 2ª. maior, segue em

graus conjuntos desc. até a terça do acorde dominante do VI grau, segue em graus conjuntos asc., salto desc. de 4ª. Justa, e asc. de 5ª. Justa.

**6ª. frase de C (eXIII):** Início anacrústico/âmbito de 7ª. menor/ movimento harmônico do VI grau para a subdominante do IV grau, e de dominante para tônica/ melodia em graus conjuntos até a nota Sib3, sexta do acorde subdominante, seguida de intervalo desc. de 2ª. menor e salto desc. de 4ª. Justa, salto desc. de 3ª. menor, asc. de 4ª. Justa, concluindo na quinta do acorde de tônica.

**7ª. frase de C (eXIV):** Início acéfalo/ âmbito de 5ª. Justa/ movimento harmônico de tônica para o II grau, e de dominante para tônica/ melodia em graus conjuntos desc. até a terça do acorde de II grau, seguida de salto asc. de 4ª. aumentada, intervalo desc. de 3ª. maior, salto asc. de 4ª. aumentada.

**8ª. frase de C (iII):** Início anacrústico/ âmbito de 6ª. menor/ movimento harmônico oscila entre oVI grau e o II grau / melodia toda em graus conjuntos , com movimentos ascendentes e descendentes.

**9ª. frase de C (eXV):**Início tético/ âmbito de 5ª. Justa / movimento harmônico do dominante do II grau para o II grau/ Melodia inicia com salto asc. e desc. de 4ª. Justa, concluindo com intervalo desc. de 2ª. maior na fundamental do acorde de II grau.

**10ª. frase de C (eXVII):** Início anacrústico/ âmbito de 6ª. maior/ movimento harmônico do II grau para a dominante e para a tônica/ melodia em graus conjuntos asc. e desc. até a nota Dó 3, seguida de salto asc. de 4ª. justa, concluindo na quinta do acorde de tônica com um intervalo de 2ª. maior desc.

**11ª. frase de C (eXVIII):** Início anacrústico/ âmbito de 7ª. maior/movimento harmônico do II grau para dominante e tônica/ melodia em graus conjuntos asc. e desc, concluindo na tônica da escala, nota Lá b 3.

### Nível III de A

(a1) Primeiro fragmento de (a)



(a2) Segundo fragmento de (a)

Transformação de (a1), melodia asc. uma 5ª. Justa



(a3) Terceiro fragmento de (a)

Transformação do contorno da melodia, agora desc., resolvendo em uma 4ª. Justa



(b1) Primeiro fragmento de (b)



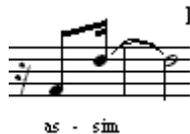
(b2) Segundo fragmento de (b): transformação de (b1), a melodia sobe uma 2ª. maior, e segue em sentido descendente



(b3) Terceiro fragmento de (b): Transformação de (b2): a melodia desce uma 5ª. justa



(c1) Primeiro fragmento de (c): representa uma variação de (a3), onde a melodia desce uma 3ª. menor e se projeta em sentido ascendente



(c2) Segundo fragmento de (c)

ce - l - mos Des - co - bri - men - to

(d1) Primeiro fragmento de (d): transformação de (b2); a melodia sobe uma 3ª. menor.

do nos - so tor - rão

(d2) Segundo fragmento de (d): transformação de (a3), com alteração da divisão rítmica provocada pela extensão da melodia.

gi - gan - te

(e1) Primeiro fragmento de (e)

No di - a no -

(e2) Segundo fragmento de (e): transformação de (b3), com extensão da melodia

vé - de mar ço

(eI1) Primeiro fragmento de (e1): transformação de (e1), com antecipação da melodia

do a - no de mi

(eI2) Segundo fragmento de (eI): transformação de (e2), onde a melodia conclui com salto de 2ª. maior

é qui - nhen - tos

(bI1) Primeiro fragmento de (bI): transformação de (d2), com extensão da melodia, que desce uma 2ª. maior e segue em sentido contrário

Musical notation for (bI1) showing a melodic line with lyrics: dei - xa' ramo cais do te - j'.

(bI2) Segundo fragmento de (bI): é uma variação de (b2)

Musical notation for (bI2) showing a melodic line with lyrics: em Por - tu - gal.

(eII1) Único fragmento de (eII)

Musical notation for (eII1) showing a melodic line with lyrics: tre - ze cá - ra - ve - las.

(bII1) Primeiro fragmento de (bII)

Musical notation for (bII1) showing a melodic line with lyrics: co - man - da - das por Pe - dro.

(bII2) Segundo fragmento de (bII): é uma variação de (eII1), onde a melodia sobe inicialmente uma 2ª. maior, e altera sua divisão rítmica ao final do trecho

Musical notation for (bII2) showing a melodic line with lyrics: Al - va - res Ca - bral.

(eIII1) Primeiro fragmento de (eIII) : transformação de (a3) com extensão da melodia

Musical notation for (eIII1) showing a melodic line with lyrics: A - pós ná - ve - gar. Chords C', Fm, and C' are indicated above the notes.

(eIII2) Segundo fragmento de (eIII): Transformação de (b2). A melodia desce uma 2ª. maior, alterna a direção e se amplia ao final com a nota Fá 3

Musical notation for (eIII2) showing a melodic line with lyrics: vá - rios di - as.

(eIV1) Primeiro fragmento de (eIV): Transformação de (eI1), com inclusão de anacruse. A melodia desce uma 2ª. maior e altera o seu contorno melódico.



(eIV2) Segundo fragmento de (eIV): Transformação de (eIV1): similar ao fragmento anterior, com prolongação da última nota.



(eV1) Primeiro fragmento de (eV): Transformação de (e2), com eliminação da antecipação da primeira nota. A melodia sobe uma 5ª. Justa, e altera o seu contorno melódico.



(eV2) Segundo fragmento de (eV): Transformação de (eIV1), com inclusão de anacruse e alteração do contorno melódico. Há alteração da figura rítmica, do contorno melódico e prolongação da última nota.



(eVII) Único fragmento de (eVI): Transformação de (eIV1), com alteração do contorno melódico e rítmico, e inclusão de mais uma nota ao final do trecho.



(f1) Único fragmento de (f)



(eVII1) Único fragmento de (eVII): Transformação de (eV2). A melodia desce uma 3ª menor, altera o contorno melódico e reduz a prolongação da última nota em um tempo.

B<sup>b</sup>m          E<sup>b</sup>7          A<sup>b</sup>

a nos - sa Pa - tri - do - la - tra - da

(eVIII1) Primeiro fragmento de (eVIII) : Transformação de (bII2), com eliminação do início tético, mudança do contorno melódico e prolongação da nota final.

dan - doo no - me

(eVIII2) Segundo fragmento de (eVIII): Transformação de (bI1). A melodia sobe uma 2ª maior e altera o seu contorno melódico.

de I - lha de Ve - ra Cruz

(eIX1) Primeiro fragmento de (eIX): Transformação de (eI1). A melodia sobe uma 2ª maior

de - pois Ter - ra

(eIX2) Segundo fragmento de (eIX): Transformação de (eV1), com inclusão de anacruse e alteração do contorno melódico.

de san - ta Cruz

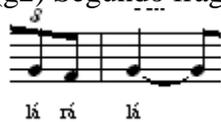
### Nível III de B

Neste nível, todos os fragmentos apresentam uma estrutura similar, alterando apenas a linha melódica por meio de transposição tonal, e com prolongação da última nota em alguns fragmentos. Uma estrutura rítmica semelhante pode ser observada em (c2).

(g1) Primeiro fragmento de (g)

Lárá lá rá lá rá

(g2) Segundo fragmento de (g)



(g3) Terceiro fragmento de (g)



(g4) Quarto fragmento de (g)



(g5) Quinto fragmento de (g)



(gI1) Único fragmento de (gI)



(gII1) Primeiro fragmento de (gII)



(gII2) Segundo fragmento de (gII)



(gII3) Terceiro fragmento de (gII)



(gII4) Quarto fragmento de (gII)



(gIII1) Único fragmento de (gIII)



### Nível III de C

(h1) Primeiro fragmento de (h): Transformação de (d2). A melodia sobe uma 2ª. menor, altera o seu contorno melódico e rítmico, prolongando a última nota do fragmento.



(h2) Segundo fragmento de (h) : Variação de (eIII), com eliminação do tempo forte, alteração do contorno melódico e prolongação da última nota do trecho.



(i1) Primeiro fragmento de (i)



(i2) Segundo fragmento de (i): Transformação de (h2) , com eliminação de anacruse e alteração do contorno melódico.



(eX1) Primeiro fragmento de (eX) : Transformação de (eIV2), com alteração do contorno melódico.



(eX2) Segundo fragmento de (eX): Transformação de (eV2) com eliminação do início acéfalo, e alteração do contorno melódico.



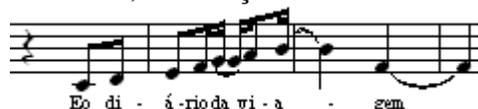
(eXI1) Primeiro fragmento de (eXI): Transformação de (e1), com alteração do contorno melódico



(eXI2) Segundo fragmento de (eXI): Transformação de (e2) com alteração do contorno melódico , e antecipação de nota inicial.



(eXII1) Primeiro fragmento de (eXII): Transformação de (eVII) com alteração do contorno melódico, e alteração da divisão rítmica nas duas notas finais.



(eXII2) Segundo fragmento de (eXII): Transformação de (eVI), com alteração do contorno melódico e rítmico final.



(eXII2) Terceiro fragmento de (eXII): Transformação de (eV1), com antecipação do primeiro tempo e alteração do contorno melódico.



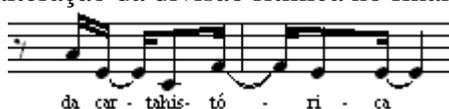
es - cre - veu

(eXIII1) Primeiro fragmento de (eXIII): Transformação de (eV1), com antecipação da nota inicial e alteração do contorno melódico.



o mi - tor

(eXIII2) Segundo fragmento de (eXIII): Transformação de (eXII2), com antecipação da melodia na nota inicial e alteração da divisão rítmica no final.



da cor - takis - tó - ri - ca

(eXIV1) Primeiro fragmento de (eXIV): Transformação de (eXII2), com antecipação da melodia na nota inicial e alteração do contorno melódico



que omni docti - ro

(eXIV2) Segundo fragmento de (eXIV) : Transformação de (eXII2) , onde a segunda nota desce uma 2ª. maior e o final é prolongado.



co - nhe - ceu

(iIII1) Primeiro fragmento de (iII): Transformação de (eX1), com inclusão de anacruse e preenchimento do primeiro tempo, e alteração do contorno melódico.



Inim - ta - be - le - za sem cer

(iII2) Segundo fragmento de (iII): Transformação de (eX1), com alteração do contorno melódico, e alteração da divisão rítmica no primeiro compasso.



(eXV1) Único fragmento de (eXV): variação de (eIX2), com alteração do contorno melódico, melodia começando uma 5<sup>a</sup>. justa abaixo e prolongação da última nota.



(eXVII1) Único fragmento de (eXVI): Transformação de (eXII1), com alteração do contorno melódico, e ampliação do trecho final.



(eXVIII1) Primeiro fragmento de (eXVII): Transformação de (eVII1), com alteração do contorno melódico.



(eXVIII2) Segundo fragmento de (eXVII): Parte complementar do fragmento anterior, mas aqui destacado para indicar a inversão de um dos fragmentos iniciais (a3).



### 3.3.5 Análise da gramática interna do samba-enredo *O descobrimento do Brasil*, de Geraldo Babão.

É a representação do *samba-lençol*. Este samba-enredo, em tonalidade maior (Lá bemol maior) contém três seções (A, B e C), sendo que a seção B corresponde ao estribilho. Existem dezessete frases na seção A, que podem ser classificadas como “paradigmas”, pois demonstram a transformação e o desenvolvimento dos fragmentos de suas frases iniciais. A seção B apresenta quatro frases e conduz à próxima seção, e a análise dos fragmentos expõe uma estrutura rítmica similar constante, alterando a linha melódica por intermédio de transposição tonal, o que constitui paradigmas nesta seção. A síncope é uma figura rítmica constante em toda a obra. Na seção C, encontramos 11 frases, e a análise dos fragmentos também revelam a transformação e o desenvolvimento dos mesmos em paradigmas. O desenvolvimento dos fragmentos das seções A e C podem ser classificados, em geral, a partir de duas fontes iniciais de fragmentos, indicados à esquerda e à direita nas análises em anexo. O âmbito da melodia ultrapassa em uma 6ª. menor a uma oitava ( do fá 2 ao ré 4). O tema não apresenta um equilíbrio formal quanto ao número de frases e compassos, revelando que a melodia e a estrutura rítmica e harmônica da obra é uma consequência direta do texto. A estrutura harmônica do tema obedece ao padrão tônica-subdominante-dominante.

## 3.3.6 Samba-enredo da 3ª. Fase.

PEGA NO GANZÊ  
 (Festa para um rei negro)  
 GRES Acadêmicos do Salgueiro, 1971

Zuzuca

ô lá - lá ô lá - lá pe - ga no gan - zê

pe - ga no gan - zê Nos a -

nais da nos - sa His tó ria va - mos en - con - trar

per - so - na - gens de ou - tro

ra que i - re - mos re - cor - dar

Su - a vi - da su - a gló ria seu pas -

sa - do i - mor - tal que be -

le - za a no - bre - za do tem - po - co - lo - ni - al

Exemplo musical 29: *Pega no Ganzê*, samba-enredo de Zuzuca, *Salgueiro*, 1971. (Fonte: Costa, 2003:128).

O lê lê, ô lá lá  
Pega no ganzê  
Pega no ganzá (bis)

Nos anais da nossa História  
Vamos encontrar  
Personagens de outrora  
Que iremos recordar  
Sua vida, sua glória  
Seu passado imortal  
Que beleza  
A nobreza do tempo colonial

O lê lê, ô lá lá  
Pega no ganzê (bis)  
Pega no ganzá

Hoje tem festa na aldeia  
Quem quiser pode chegar  
Tem reisado a noite inteira  
E fogueira pra queimar  
Nosso rei veio de longe  
Pra poder nos visitar  
Que beleza  
A nobreza que visita o gongá

O lê lê, ô lá lá  
Pega no ganzê (bis)  
Pega no ganzá

Senhora dona-de-casa  
Traz seu filho pra cantar  
Para o rei que vem de longe  
Pra poder nos visitar  
Esta noite ninguém chora  
E ninguém pode chorar  
Que beleza  
A nobreza que visita o gongá

O-lê-lê, ô-lá-lá...

### 3.3.7 Análise da gramática interna do samba-enredo *Festa para um rei negro, de Zuzuca*.

Este samba, em tonalidade maior (Fá maior), contém duas seções (A e B) que podem ser classificadas em refrão e tema. A primeira seção (A) possui duas frases que funcionam como paradigmas, pois apresentam a transformação e o desenvolvimento dos fragmentos de suas frases iniciais. A seção (B) está composta por oito frases e a maior parte dos fragmentos destas frases pode ser segmentada em dois grupos, considerando suas transformações, à exceção do primeiro fragmento de (c) e do final da seção, onde encontramos duas frases que diferem do conjunto, denominadas (d) e (e), respectivamente. O âmbito da melodia se limita a uma 4<sup>a</sup>. justa. Os encadeamentos harmônicos obedecem ao padrão tônica-subdominante-dominante. A síncope característica (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) não representa uma constante no tema. A estrutura deste samba-enredo foi relacionada pelo pesquisador José Ramos Tinhorão a uma marcha de Folia de Reis (Tinhorão, 1974:178). Mas por ser natural do Estado do Espírito Santo, o compositor Adil de Paula, conhecido como Zuzuca, nos fornece um indício da fonte de inspiração deste samba-enredo que pode ser equiparado ao popular Congo capixaba, denominado *Madalena*, registrado pela *Banda de Congo Folclórico São Benedito*, da região da Serra do Espírito Santo, e pelo compositor e intérprete Martinho da Vila na década de 1980, como observado e comparado nos exemplos a seguir:

## Pega no Ganzê: 1971

Musical score for 'Pega no Ganzê' (1971). The score is in 2/4 time and F major. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, and a half note G5. The lyrics 'Nos a - nais da nos-saHis- tó ria' are written below. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, and a half note G5. The lyrics 'va - mos en - con - trar' are written below. Chords F, D7, and Gm are indicated above the staff.

Exemplo musical 30: *Pega no Ganzê*, samba-enredo de Zuzuca, *Salgueiro*, 1971. (Fonte: Costa, 2003:128).

Madalena:  
Versão Serra

♩ = 106

Musical score for 'Madalena' (Versão Serra). The score is in 2/4 time and D major. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody begins with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, G5, A5, B5, and a half note D5. The lyrics 'Ma - da le - na Ma - da le - na' are written below. The second staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes D5, E5, F#5, G5, A5, B5, and a half note D5. The lyrics 'vo - cê é meubem que - rer é' are written below.

Exemplo musical 31: Congo. *Madalena*, versão Serra. (Fonte: Congo, o canto da alma: Homenagem ao Mestre Antonio Rosa. *Associação das Bandas de Congo da Serra*, Espírito Santo. Reg. 246.8383, s/d. 1 CD (27 min 68 s). Faixa 1 (03:05). Transcrição de Alberto Boscarino.

Madalena: Versão  
Martinho da Vila

♩ = 110

Musical score for 'Madalena' (Versão Martinho da Vila). The score is in 2/4 time and D major. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody begins with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, G5, A5, B5, and a half note D5. The lyrics 'Ma - da le na Ma da le - na vo' are written below. The second staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes D5, E5, F#5, G5, A5, B5, and a half note D5. The lyrics 'cê é meu bem que-rer' are written below. Chords G, D7, G, G7, and C are indicated above the staff.

Exemplo musical 32 : Congo. *Madalena*, versão de Martinho da Vila. (Fonte: *O melhor de Martinho da Vila: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998, p.76-79.

## 3.3.8 Samba-enredo da 4ª. Fase.

DAS ÁGUAS DO VELHO CHICO,  
 NASCE UM RIO DE ESPERANÇA  
 G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2006

Henrique Gomes, Gilson Bernini e Cosminho

O ser - ta - ne - jo so - nhou ba - nhou de fé  
 o co - ra ção e trans - bor - dou em ver - dee  
 ro - sa a es - pe - ran - ça do ser - tã o ser - ta - ne  
 jo so - nhou ba - nhou de fé o co - ra - ção  
 e trans - bor - dou em ver - dee ro - sa a es - pe - ran - ça  
 do ser - tã vou na - ve - gar  
 coma mi - nha - es - ta - ção pri - mei - ra nas á - guas da  
 in - te - gra - ção che - gou Mân - guei - ra  
 Ô Pa - rá Ri - o - mar o na - ti - vo  
 ba - ti - zou quem cha - mou de São Fra - cis

61 *G* *A7* *7D* *A7*  
 co - foi o na - ve - ga - dor - na

67 *Dm* *Gm*  
 ser - ra e - le nas - ce pe - que ni - no

73 *C7* *Gm* *C7*  
 i - lu - mi - na o des ti - no vai cum - prir su - a mis

79 *F* *F#dim7* *Gm* *Gm/F* *Em7(b5)* *A7*  
 - são seer pan - de pra mos - trar su - a gran

85 *Dm* *Gm* *A7* *D* *A7*  
 - de - za gi - gan - te pe - la pró - pria na - tu re za a cor - ran - ca da Man -

91 *D* *Em* *A7*  
 guei - ra vai pas - sar mi - nha ban - dei - ra tem que res - pei - tar

97 *D* *Em7(b5)* *A7* *Dm*  
 não quem des - ban - ca mi - nha en - bar - ca - ção por - quê o sam

103 *Gm* *1. A7 Dm A7* *2. A7 D*  
 - ba é mi - nha o - ra - ção ran - ca da Man - o - ra - ção

109 *A7* *D* *F#m*  
 be - le - za o bai - lar da Pi - ra ce -

115 *D7*  
 ma ca - cho - ei - ras um po - e - ma a pre -



Vou navegar...  
 Com a minha Estação Primeira  
 Nas águas da "integração", chegou Mangueira  
 Opará... rio-mar, o nativo batizou  
 Quem chamou de São Francisco foi o navegador  
 Na serra, ele nasce pequenino  
 Ilumina o destino, vai cumprir sua missão  
 Se expande pra mostrar sua grandeza  
 Gigante pela própria natureza

A carranca da mangueira vai passar  
 Minha bandeira tem que respeitar  
 Ninguém desbanca minha embarcação  
 Porque o samba é minha oração

Beleza o bailar da piracema  
 Cachoeiras, um poema à preservação  
 Lendas ilustrando a história  
 Memórias do valente Lampião  
 Mercado flutuante, um constante vai-e-vem  
 Violeiro, sanfoneiro, que saudade do meu bem  
 O sabor desse tempero, eu quero provar  
 Graças à irrigação, o chão virou pomar  
 E tem frutas de primeira pra saborear  
 Um brinde à exportação, um vinho pra comemorar  
 O velho Chico! É pra se orgulhar

O sertanejo sonhou  
 Banhou de fé o coração  
 E transbordou em verde-e-rosa  
 A esperança do sertão

### **3.3.9 Análise da gramática interna do samba-enredo *Das águas do velho Chico, nasce um rio de esperança*, de Henrique Gomes, Gilson Bernini e Cosminho.**

È a representação da forma e da estrutura do samba-enredo na atualidade, formato que começa a se estruturar na década de 1970 e se torna comum na década de 1980. A estrutura harmônica do tema oscila entre a tonalidade de Ré maior e a tonalidade homônima menor, Ré menor. Este samba-enredo possui sete seções, com duas delas correspondendo aos refrãos (Partes A e D). As seções contêm cinco ou sete frases, com exceção da seção B, que possui oito frases. O âmbito da melodia ultrapassa dois tons de uma oitava justa (do Ré 3 ao Fá # 4).

A síncope aparece esporadicamente no tema que mantém a colcheia como figura rítmica estrutural. Os fragmentos das frases podem ser observados a partir da segmentação em três colunas, e podem ser classificados como “paradigmas”, pois apresentam repetição da estrutura rítmica, transformação e desenvolvimento de trechos de suas frases iniciais. Na seção C encontramos 11 frases, e a análise dos fragmentos também revelam a mudança e o desenvolvimento dos mesmos em paradigmas. O tema demonstra um equilíbrio formal quanto ao número de frases e compassos, conjugando uma relação mais balanceada entre texto, melodia e ritmo.

### **3.4 O samba-enredo: síntese dos parâmetros constitutivos.**

Os sambas-enredo selecionados para análise nas quatro fases anteriormente justificadas podem resumir a trajetória deste estilo musical nas sete últimas décadas, principalmente, se considerarmos que as escolas de samba do Rio de Janeiro apresentam anualmente seus enredos através de obras musicais que possuem um caráter de estilo bem aproximado. Os sambas foram selecionados com o objetivo de satisfazer a representação das principais variações deste estilo, como o anterior samba de terreiro, o descritivo samba lençol, os sambas concisos da década de 1970 e os sambas interpretativos que se estabilizaram na década de 1980, forma que se mantém até a atualidade. Assim sendo, observamos nos parâmetros analisados a ocorrência dos elementos constitutivos enumerados a seguir.

#### **3.4.1 Melodia.**

A melodia apresenta como característica frases irregulares com intervalos de graus conjunto (com exceção do samba *Festa para um rei negro* que apresenta frases regulares) , acrescentando excepcionalmente saltos superiores a uma quinta justa (ascendente ou descendente) no interior das frases. Nota-se a ocorrência de saltos esporádicos (sexta, sétima ou oitava) entre as frases. À exceção do samba *Brasil, terra adorada*, representante da 1ª. fase, as seções dos demais sambas-enredo não mostram equilíbrio quanto ao número de frases. A análise dos fragmentos das frases revela a constância de “paradigmas”, conseqüência da transformação e do desenvolvimento dos fragmentos de suas frases iniciais. Os sambas analisados apresentam um âmbito superior a uma oitava justa, com exceção do samba-enredo *Festa para um rei negro*, representante da 3ª. fase que possui um

intervalo de 4<sup>a</sup>. justa de extensão. Para uma análise mais rigorosa da linha melódica do samba-enredo, recorreremos ao estudo de Santos (2002) sobre o samba, onde discute, à luz de eminente quadro teórico, a importância do desenvolvimento de uma teoria da melodia, demonstrando que no samba “as seqüências melódicas são curtas, com articulações e acentos periódicos bem marcados, estabelecendo a vigência da ação, a partir da redução da duração das notas e da frequência (Santos, 2002:115)”, o que acaba gerando uma relação direta com a expressão rítmica do corpo.

### **3.4.2 Ritmo da melodia.**

É uma consequência direta do texto elaborado pelos compositores. Até o final da década de 1960, havia uma predominância do emprego de figuras sincopadas (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), mas existe uma tendência nas últimas três décadas em alternar figuras de menor valor, como colcheias, semínimas e mínimas. Consideramos, para fins deste estudo, o sistema de notação ortocrônica ocidental (pentagrama) e o registro deste estilo musical em compasso binário simples, indicando a figura da semínima como unidade de tempo (2/4). Concordamos assim com o pensamento de Santos (2002), quando demonstra que, para os nativos da etnia Ewe do norte da África, inclusive para aqueles que vieram para o Brasil, a origem do ritmo se inicia na palavra falada e, no que diz respeito ao ritmo da melodia do samba, esclarece que o mesmo se encontra vinculado à inflexão e à rima da palavra. Portanto, o ritmo característico do samba não se encontra necessariamente presente no perfil da melodia, aparecendo apenas “na marcação instrumental que sustenta a linha melódica da canção (Santos, 2002:119).”

### 3.4.3 Tonalidade e harmonia.

Os sambas-enredo analisados estão compostos em tonalidades maiores, e o samba *Das águas do velho Chico, nasce um rio de esperança* alterna também seções, utilizando a tonalidade homônima menor. A estrutura harmônica é tonal, sendo usado como referência o modo maior na seqüência Tônica – Subdominante – Dominante. Por extensão, averiguamos que no corpo da obra musical podem concorrer tonalidades relativas ou homônimas, mas raramente outros tipos de modulação como, por exemplo, para a tonalidade da dominante ou da subdominante.

### 3.4.4 Estrutura formal.

A organização formal observada nas quatro fases revela uma constante transformação, iniciando a 1ª. fase com um samba de duas seções, associado ao partido-alto (parte fixa seguida de parte improvisada) e terminando a 4ª. fase com um samba-enredo de sete seções, sendo que duas destas correspondem aos refrãos. Os sambas da 1ª. fase não apresentam refrão. Ao compararmos o samba-enredo da 2ª. fase (*O descobrimento do Brasil*, samba lençol) com o da 4ª. fase (*Das águas do velho Chico, nasce um rio de esperança*), percebemos que a forma regular deste estilo musical comporta no mínimo três seções, representadas em duas partes e um refrão, podendo ocorrer outras combinações com o acréscimo de mais seções ou refrãos. Ao analisar a estruturação das letras do samba-enredo na década de 1990, Paulo Monteiro Soares (2000:95) expõe uma definição de refrão que transcrevemos a seguir:

(...) um caráter laudatório, ou seja, através desse trecho da letra de uma música (no nosso caso, um samba de enredo) faz-se uma exaltação, uma louvação em relação ao tema (enredo). Na maioria das vezes, os sambas possuem dois refrãos, estando um no meio da letra e um no final da mesma. (*apud* Farias, 2002:31):

### 3.4.5 Outros parâmetros.

Em nossa pesquisa, centramos nosso estudo nos parâmetros melodia, ritmo, harmonia e forma, objetivando alcançar a investigação inicialmente proposta. Entretanto, nos cabe atentar para o fato de que outros parâmetros podem contribuir em uma análise mais detalhada deste estilo musical, citando, por exemplo, a composição da *letra* como uma variável remanescente deste trabalho. A característica predominante no período analisado se associa ao estilo interpretativo, sendo atribuído ao samba da 2ª. fase o estilo descritivo, por se tratar de um samba lençol. Os conceitos *descritivo e interpretativo* são utilizados por Farias (2002) em seu estudo sobre a linguagem do samba-enredo, e adotados como referência pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ressaltando a importância da análise da letra para a estruturação do samba-enredo, citamos o estudo de Dulce Martins Lamas realizado na *Escola de Samba Unidos de São Carlos*, no qual o trecho que analisa a letra do samba assinala

(...) como são irregulares as suas estrofes. São compostas livremente, tanto na constituição silábica dos versos (pés) como no número de versos que formam as estrofes, não se observando tampouco uma regularidade absoluta na concordância das rimas. Nem mesmo existe a quadratura, tão comum na música folclórica, ou mesmo, na música popular (música impressa e gravada, consumida pelas massas). (Lamas, 1981:47)

O andamento também constitui um parâmetro de vital importância para uma análise mais ampla do estilo musical em questão, no entanto, não nos propusemos à análise e desenvolvimento deste em virtude de sua complexidade, porque demandaria outra investigação. O critério de avaliação das modificações ocorridas no andamento das escolas de samba torna-se mais apurado, pois as agremiações podem adotar, para um mesmo samba-enredo, andamentos distintos em ocasiões diversas: para os ensaios de quadra; para o ensaio técnico realizado na rua antes do carnaval; para a gravação fonográfica comercial e

para o desfile no dia da competição oficial. Reportamos aqui ao artigo de Alberto Ikeda (1992) que apresenta um quadro comparativo dos sambas-enredo adotados pelas escolas de samba do Rio de Janeiro em seus desfiles oficiais, onde demonstra que no ano de 1981 o andamento oscilava entre 116 e 120 ppm e, em 1991, entre 132 e 138 ppm.

## Conclusão

O samba urbano carioca surge no século XX, fruto da transformação e da adaptação de outros gêneros musicais antecessores, como o samba rural baiano e paulista, a chula, o lundu bailado e o batuque, contribuindo também para a sua formação a música ritual proveniente dos terreiros de Candomblé. Organizadas no final da década de 1920, as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro passaram a se apresentar publicamente representadas pelo recém-constituído samba urbano, alternando o formato associado ao samba de partido-alto com o samba de terreiro.

O samba-enredo foi oficializado no ano de 1952, pelo regulamento da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, embora já se constituísse numa prática unânime entre as escolas de samba no final da década de 1940. A partir de 1951, começa a ser elaborado de maneira diferente do samba de terreiro, cuja composição de Silas de Oliveira denominada *61 anos de República*, marca o início do samba-enredo estilo *lençol*. Atravessa mais de uma década neste formato e modifica-se ao final da década de 1960, chegando aos concisos sambas do início década de 1970, período em que se transforma em *bem cultural*, adaptando-se às exigências da indústria fonográfica, para assumir a partir da década de 1980 as suas características atuais. Assim sendo, a música que dá unidade e representa as escolas de samba em seus desfiles apresenta transformações formais em seu percurso histórico e pode ser classificada em quatro fases distintas.

No tocante à letra, o samba-enredo pode ser classificado como *descritivo* ou *interpretativo*<sup>29</sup>, com versificação irregular e rimas misturadas. Sua melodia é constituída

---

<sup>29</sup> FARIAS, Julio Cesar. *Para tudo não se acabar na quarta-feira. A linguagem do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Litteris, 2002. p 30

de frases irregulares e de graus conjuntos, com saltos esporádicos superiores a uma quinta justa no interior e entre as frases. A análise de sua estrutura formal (textura) expõe uma organização em seções: duas partes distintas (A e B) e um ou mais refrãos, ficando sua ordenação condicionada a algumas variantes, não obedecendo a uma ordem específica como, por exemplo:

*Refrão, A, B, refrão, ou*

*Refrão, A, refrão, B, entre outras combinações.*

Da mesma forma como acontece com a música de determinadas etnias africanas, o ritmo da melodia é uma consequência direta do texto, onde há predominância de síncopes (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) na fase do samba-enredo estilo *lençol*, e alternância de figuras de menor valor, como colcheias, semínimas e mínimas nos sambas-enredo atuais, com ausência de síncopes. A análise dos fragmentos melódicos das frases, fundamentada no método de análise paradigmática de Nicolas Ruwet, revelou a constância de paradigmas que funcionam como células de apoio para o desenvolvimento posterior da célula ou transformação em outro fragmento ou frase. A tonalidade maior é a mais utilizada e a seqüência de condução harmônica obedece ao padrão tônica-subdominante-dominante. É freqüente o giro harmônico para a tonalidade relativa menor ou para o tom homônimo menor, e na maior parte dos casos estudados, o âmbito da melodia ultrapassa a uma oitava.

Adotamos aqui uma reflexão crítica sobre a metodologia de análise, assinalando que métodos de análise como o proposto por Nicolas Ruwet não abarcam de forma satisfatória todos os elementos estudados na música popular.

Dentre diversas questões abordadas nesta pesquisa, destacamos a principal: pode o

---

samba-enredo ser considerado um gênero musical autônomo ou trata-se de um *estilo* derivado do samba? Adotamos para o samba-enredo o termo *estilo* no decorrer deste trabalho porque se encontrava em curso uma investigação que somente no desenvolvimento do capítulo 3 foi concluída. Optamos pela segmentação histórica da música representativa dos sambistas e de suas agremiações, buscando proceder a uma análise da transformação do samba-enredo desde a organização das escolas de samba. Deduzimos, por fim, que o samba-enredo se caracteriza como um gênero musical independente do gênero samba, e que sua afirmação se dá a partir da estruturação da forma do samba *lençol* em 1951. A fixação deste estilo, uma nova proposta textual e as mudanças operadas no ritmo da melodia coincidem com o conceito de gênero musical proposto pelo musicólogo Franco Fabbri (1998), pois o define como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente (Fabbri, 1998:52)”. Portanto, as considerações do autor enfatizam a importante contribuição da comunidade musical dos sambistas na determinação dos princípios sócio-culturais, semiológicos e de ordem técnica que colaboram na definição da estrutura do gênero musical samba-enredo.

A proposta da divisão histórica do samba-enredo em quatro fases revelou que há diferentes matizes para este gênero musical. Em sua primeira fase, a música representativa das escolas de samba manteve o seu discurso associado à forma do samba de terreiro e do samba de partido-alto combinando duas partes (A e B); na segunda, o samba-enredo incorpora um refrão (uma terceira parte) e a letra, descritiva, altera a melodia e, conseqüentemente, sua forma; na terceira, há uma redução da forma, uma alteração do ritmo da melodia e da melodia; na quarta e última fase, seções ou partes que se complementam com um ou mais refrãos e ausência de síncopes na melodia. Enfim, este

estudo alargou a compreensão quanto à existência de outros estilos instituídos e representativos das escolas de samba antes da disseminação do samba-enredo: o partido-alto e o samba de terreiro.

A seleção dos cinco sambas citados na análise elaborada no capítulo 3 não pretende pôr fim às questões inerentes a esta pesquisa sobre este gênero musical, mas, durante a elaboração da dissertação, a escuta de inúmeros outros sambas-enredo auxiliaram na condução às conclusões apresentadas. Destacamos que o acesso às fontes de áudio existentes (fonogramas ou gravações), anteriores ao ano de 1968, se constituiu na principal dificuldade encontrada neste percurso.

O samba-enredo foi o último elemento incorporado ao conjunto das práticas sócio-culturais das escolas de samba, o que é fundamentado pelo conceito de *tradição inventada* proposto por Eric Hobsbawm (1997). Durante o Estado Novo, o Brasil correspondia ao conceito de estado nacional e buscava consolidar uma identidade cultural e nacional para o país. Assim, as escolas de samba encontraram um terreno adequado para sua projeção.

É certo que a forma do samba-enredo se altera no final da década de 1960, em virtude das exigências do mercado fonográfico nacional, sendo que este se consolida na primeira metade da década de 1970. Esta questão foi devidamente explorada no corpo do trabalho, no entanto, não encontramos nas fontes consultadas qualquer referência a uma imposição da indústria fonográfica quanto à alteração da forma deste gênero musical. Concluimos que esta transformação do longo e descritivo samba-enredo em *bem cultural* ocorre devido a um acordo tácito entre os sambistas, visando ao reconhecimento de suas obras, a uma inserção na mídia e, sobretudo, ao sucesso financeiro. Conseqüentemente, este é um tema que permanece em aberto, motivando reflexões proveitosas para outro estudo científico.

Em relação à questão que se destinava à diferenciação entre os estilos de *samba amaxixado* e *samba do Estácio*, percebemos que havia contrametricidade em sambas anteriores à década de 1930, inclusive em alguns dos atribuídos ao grupo de sambistas oriundos da casa de Tia Ciata. Verificamos também que a instrumentação típica do samba (surdo/cuica/tamborim) surge pela interação da prática sócio-cultural de diversas comunidades de afro-descendentes da cidade do Rio de Janeiro, o que vem celebrar tal prática e negar a patente reclamada por qualquer indivíduo ou comunidade.

A Liga das Escolas de Samba, a partir do carnaval de 2004, permitiu que as agremiações retomassem os sambas-enredo compostos e apresentados em anos anteriores, provavelmente, em virtude de uma preocupação em “aquecer” o mercado discográfico com a reedição de obras antológicas. Assim, inverte-se a função original: *o samba-enredo passa a determinar o enredo da escola*, facilitando a comparação dos parâmetros timbre e andamento entre gravações de épocas diferentes. No carnaval do ano de 2004, foram rerepresentadas as seguintes obras: *Cirio de Nazaré* (Aderbal Moreira, Dario Marciano e Nilo Mendes), antigo samba-enredo da *Unidos de São Carlos* e agora enredo da *Escola de Samba Viradouro*, em andamento de 124 p.p.m.; o samba-enredo *Contos de Areia* (Dedé da Portela e Norival Reis) que a *Portela* levou para a avenida em 1984 e a *Escola de Samba Tradição* voltou a apresentar neste ano de 2004; o samba-enredo *Lendas e Mistérios da Amazônia* (Catoni, Jabalu e Waltenir) que representou a *Portela* nos anos de 1970 (115 ppm) e 2004 (126 ppm) e o samba-enredo *Aquarela Brasileira* (Silas de Oliveira), apresentado pela *Escola de Samba Império Serrano* nos anos de 1964 (sem fonte de andamento) e 2004 (128 ppm).

Na atualidade, cresce o número de teses e dissertações sobre os temas samba, samba-enredo e escolas de samba, associando-os às distintas áreas do conhecimento, como

a etnomusicologia, a antropologia social, a história, a geografia, a literatura, entre outras. Para nós, a relevância deste estudo está centrada na definição de samba-enredo como gênero musical, com forma e estrutura própria, diferenciando-se do gênero samba, uma vez que as fontes consultadas e bibliografias existentes não atendem a esta linha de pesquisa e tampouco abarcam esta questão. Apontamos para a transformação ocorrida no gênero musical desde a sua origem, e destacamos as conseqüências decorrentes da interação entre escolas, sambistas e sociedade.

Ao definirmos como objeto de estudo os elementos constitutivos do gênero musical samba-enredo, acrescentamos nossa contribuição para uma análise mais abrangente sobre o assunto, investigando sua concepção e sua transformação no decorrer das sete últimas décadas.

SAMBA -ENREDO / ESCOLA DE SAMBA	PARÂMETROS								
	TONALI-DADE	ESTRUTUR FORMAL	MELODIA	LETRA	RITMO	HARMO-NIA	No. COMPAS SOS (em 2/4)	ANDA-MENTO	FONTE
1- BRASIL, TERRA ADORADA (Mangueira, 1935)	Ré Maior	Parte A Parte B	.Graus conj. .Frases irregulares .Poucos saltos 4 <sup>º</sup> , 6 <sup>º</sup> , 7 <sup>º</sup> .	Interpre-tativa	Predomínio de síncopes 	Tonal T - S - D	33	 = 110	<i>Cartola entre amigos.</i> RJ, Funarte, ATR 32039, s/d 1 Cd
2- VALE DO SÃO FRANCISCO (Mangueira, 1948)	Dó Maior	Parte A Parte B	.Graus conj. .Frases irregulares .Poucos saltos 4 <sup>º</sup> à 8 <sup>º</sup> . Justa	Interpre-tativa	Predomínio de síncopes 	Tonal T - S - D	60	 = 80	<i>História das Escolas de Samba-Mangueira</i> Marcus Pereira, 1974 - MPC 4002
3- O DESCOBRIMENTO DO BRASIL (Salgueiro, 1962) <i>Samba lexçol</i>	Lá Bemol Maior	Parte A Refrão(B) Parte C	.Graus conj. Frases Irregulares .Saltos de 4 <sup>º</sup> à 8 <sup>º</sup> . Justa	Descri-tiva	Predomínio de síncopes 	Tonal T - S - D	134	 = 106	<i>Sambas do Salgueiro</i> Rio de Janeiro RCA-Victor, L CD 1042, 1965.
4- PEGA NO GANZÊ (Salgueiro, 1971)	Fá Maior	Refrão (A) Parte B	.Graus conj. .Frases regulares .Salto de 4 <sup>º</sup> J	Interpre-tativa	Poucas Síncopes 	Tonal T - S - D	41	 = 130	<i>Sambas-enredo de 1971- (Vários)</i> Relevo, RV 207 RJ, 1971
5- DAS ÁGUAS DO VELHO CHICO, NASCE UM RIO DE ESPERANÇA (Mangueira, 2006)	Ré Maior	Cinco seções + dois Refrãos	.Graus conj. .Frases Irregulares . Saltos de 4 <sup>º</sup> à 8 <sup>º</sup> . Justa	Interpre-tativa	Poucas Síncopes 	Tonal T - S - D	180	 = 138	<i>Sambas de Enredo 2006- (Vários)</i> Sony/BMG, 2005 Asin 828767705026

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABPD-*Associação Brasileira de Produtores de Disco*. Disponível em <http://www.abpd.org.br/>. Acesso em 02 de nov 2005.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*, São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- \_\_\_\_\_. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. 1942.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3a. ed. SP: Martins/ Brasília: INL, 1972.
- ANOTACIONES HISTÓRICAS SOBRE LA ZAMBOMBA *In Revista de Folklore*. Espanha: 1983. Número 25, Caja España, Fundación Joaquín Díaz.
- ARAÚJO, Hiram. A saga dos sambas de enredo. *In VARGENS, João Baptista M. (Org.). Notas musicais cariocas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 145-156.
- ARAÚJO, Hiram & JÓRIO, Amaury. *Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte*. Rio de Janeiro: Poligráfica Editora, 1969.
- AROM, Simha. “Du pied à la main: lês fondements métriques des musiques traditionnelles d’Afrique Centrale”, *Analyse Musicale*, 10, jan 1988. 1988, p.16-22.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba–enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BENEVIDES, Ricardo Correa de Sá e. *Comunicação e música antiga – indústria cultural, públicos contemporâneos e acervos dos passados*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação UFRJ, 2002.
- BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar. 1996.
- \_\_\_\_\_. *As escolas de samba; o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CANDEIA & ISNARD. *Escola de samba – árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.
- CARPENTIER, Alejo. *La música em Cuba*. Havana: Letras Cubanas, 1979.
- CAVALCANTI, Emiliano Di. *Carnaval. 1924*. Óleo sobre tela, 90x75 cm. Disponível em <<http://www.faap.br/museu/acervo/acervo.htm>>. Acesso em 18 out. 2005.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira/ seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CUÍCA: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp>. Acesso em 14 out.2005.
- EMB ( Enciclopédia da música brasileira – erudita, folclórica, popular), 2. ed., São Paulo, Art Editora, 1998.
- ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications (in David Horn e Philip Tagg, eds. *Popular music perspectives*). Gothenburg e Exeter: IASPM, 1982. Tradução de Martha Ulhôa Tupinambá, Liverpool, Junho de 1998.

- FARIAS, Julio Cesar. *Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo*, Rio de Janeiro, Bazar da Ilusões, 1989.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural: 1920-1945*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2002.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: AnnaBlume, 2003.
- GELLNER, Ernest. *Nacionalismo e democracia*. Trad. de Vamireh Chacon e outros. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.
- GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 2.ed., 1978.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780; programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- IKEDA, Alberto. O samba no carnaval pós-moderno. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29/12/1992.
- LAMAS, Dulce Martins. O samba de escola (Carnaval). *Revista brasileira de música*, Rio de Janeiro, Vol. 11, p.31-50, 1981.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.
- MANUAL DO JULGADOR DE 2006-LIESA-LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO. Disponível em <http://liesa.globo.com/>. Acesso em 27/04/2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001.
- MATOS, Cláudia Neiva de. O malandro no samba (de Sinhô a Bezerra da Silva) In VARGENS, João Baptista M. (Org.). *Notas musicais cariocas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 35-62.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Great Britain: Open University Press, 1997.
- MOEHN, Frederick J. The disc is not the avenue - Schismogenetic mimesis in samba recording. In GREENE, Paul D. & PORCELLO, Thomas (Org.) *Wired for sound: engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown: Wesleyan university press, 2005.
- MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas. São Paulo: Editora Unicamp, 1991.

- MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda (um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes)*. Tese de Doutorado em Música apresentada ao PPGM do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2003.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, s/d.
- NKETIA, J.H.K. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1975.
- O MELHOR DE MARTINHO DA VILA: *Melodias e letras*, São Paulo, Irmãos Vitale, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*, São Paulo, Perspectiva, 1994.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros: Livro I – Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente : transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.: ed.UFRJ, 2001.
- SANTOS, Regina Maria Meirelles. *Samba: comunicação, cultura e identidade nacional*. Tese de doutoramento do curso de pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.
- SILVA, Marília T. Barboza da. *Alvorada; um tributo a Carlos Cachaca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.
- SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio, o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- SOARES, Paulo Monteiro. *Relevância discursiva em sambas de enredo do carnaval carioca dos anos 90*. Rio de Janeiro: UFF, Dissertação de mestrado em língua portuguesa, 2000.
- SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.
- ZAMBOMBA. In At-tambur.com – Músicas do mundo. Disponível em <<http://attambur.com/instrumentos/portugueses/membranofonos.htm>>. Acesso em 23 nov. 2005.

## DISCOGRAFIA

- ALMIRANTE E O BANDO DE TANGARÁS. In *Carnaval, sua história, sua glória, vol.30*. Revivendo, RVCD 195, 2003. 1 Cd (61 min 35 s), faixa 3 (2 min 40 s).
- ALTAMIRO CARRILHO. *Antologia do chorinho Vol. II*. Rio de Janeiro: Philips, 6349 347, 1977. Long Play.
- ANICETO. *Aniceto do Império: Partido nota 10*. Rio de Janeiro: Cid Edições (Addaf), CD 00645/3, s/d. Remasterizado em digital. 1 CD (37 min 28 s). Faixa 2 (4 min 54 s).
- BLOCO BAFO DA ONÇA. *Bafo da Onça, ontem, hoje*. Participação especial de Oswaldo Nunes. Musicolor, Rio de Janeiro, 1-04-405-141,1976. Faixa 1 (1 min 39 s).
- CANDEIA. *Quatro grandes do samba: Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros*. 1977, RCA Victor, reg. 103 0210, faixa 7.
- CANINHA. *É batucada*. Disponível em: <<http://www.ims.com.br>> Acesso em 12 de jan 2006.
- CARTOLA. *Cartola entre amigos*. Rio de Janeiro: Funarte, ATR 32039,s/d Remasterizado em digital. 1 CD (30 min.82 s.) faixa 1, (5 min 34 s)
- CONGO. *Congo, o canto da alma: Homenagem ao Mestre Antonio Rosa*. Associação das Bandas de Congo da Serra, Espírito Santo. Reg. 246.8383, s/d. 1 CD (27 min 68 s). Faixa 1 (3 min 5 s).
- ISMAEL SILVA. *Ismael Silva canta... Ismael*. Pernambuco: InterCd records, 2000. Remasterizado em digital. 1 CD (33 min 30 s) faixa 1, (2 min 31 s).
- LUCIANO PERRONE. *Batucada Fantástica-Os ritmistas brasileiros*. Paris: Musidisc, EC NAC 51509, 2001. Remasterizado em digital. 1 CD (27 min 68 s). Faixa 5 (1 min).
- MANGUEIRA. *História das Escolas de Samba, Mangueira*. Discos Marcus Pereira, 1974, MPC 4002. 1 Lp (30 min 10 s), faixa 6 ( 2 min 51 s).
- PIXINGUINHA. *Pixinguinha no tempo dos oito batutas*. Paraná: Revivendo, RVCD-064, s/d. Remasterizado em digital. 1 CD (64 min 20 s). faixa 1 (3 min 1 s).
- SAMBAS DE ENREDO 2006-RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Sony e BMG, 2005. Asin 828767705026. 1 CD (77 min 49 s), faixa 6 (6 min 35 s).
- SAMBAS DO SALGUEIRO. Rio de Janeiro, RCA-Victor, LCD 1042, 1965.
- SAMBAS-ENREDO DE 1968. *Festival de Samba, gravado ao vivo*, Rio de Janeiro, Disconews, DN-68/2, 1968. 1 Lp, 8 faixas, (41 m 18 s).
- SAMBAS-ENREDO DE 1969. *Festival de Samba, gravado ao vivo, Vol.2*. Rio de Janeiro, Cid discos, CID 14.007, 1969. 1 Lp, 10 faixas, (50 m 49 s).
- SAMBAS-ENREDO DE 1970. *Festival de Samba, gravado ao vivo, Vol.3*. Rio de Janeiro, Disconews/Relevo, RV 203, 1970. 1 Lp, 10 faixas, (39 m 56 s).
- SAMBAS-ENREDO DE 1971. *Carnaval 1971. Gravado ao vivo*. Rio de Janeiro, Relevo, RV 207, 1971.
- SILAS DE OLIVEIRA. *61 anos de República*, samba-enredo de Silas de Oliveira, *Império Serrano*, Rio de Janeiro:1951. Disponível em <<http://www.imperioserrano.com/paginas/ano/1951.htm>>. Acesso em 08 Ago. 2005.
- VELHA GUARDA DA PORTELA.*Tudo Azul*. Rio de Janeiro, EMI MUSIC,5253352, 2000. 1 CD
- ZÉ KÉTI. *Os sambistas –Conjunto A Voz do Morro*. RGE, XRLP 5290, 1966.1 Lp, faixa 2. \_\_\_\_\_ *Sucessos de Zé Kéti*. Interacd records, Asin 78955093 10087, 2000. Remasterizado em digital. 1 Cd (36 min 44 s), faixa 12, (2 min 33 s).