



UFRJ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Diogo Silva da Cunha

**CANDEIA ENTRE A QUADRA E O DISCO: fonografias do samba e tradição nos anos
1970**

Rio de Janeiro

2024

DIOGO SILVA DA CUNHA

CANDEIA ENTRE A QUADRA E O DISCO: fonografias do samba e tradição nos anos
1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura na Linha de Pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Orientadora: Profa. Dra. Liv Rebecca Sovik

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

C972c Cunha, Diogo Silva da
Candeia entre a quadra e o disco: fonografias do
samba e tradição nos anos 1970 / Diogo Silva da
Cunha. -- Rio de Janeiro, 2024.
162 f.

Orientadora: Liv Rebecca Sovik.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Estudos Culturais. 2. Estudos do Som. 3.
Fonografia. 4. Samba. 5. Candeia. I. Sovik, Liv
Rebecca, orient. II. Título.



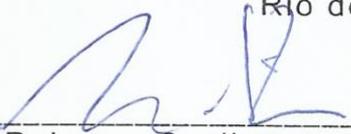
**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR DIOGO DA SILVA CUNHA NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e nove dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, às quatorze horas, na sala 140 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi apresentada a dissertação de mestrado de Diogo Silva da Cunha, intitulada: "**Candeia entre a Quadra e o Disco: fonografias do samba e tradição nos anos 1970**", perante a banca examinadora composta por: Liv Rebecca Sovik [orientador(a) e presidente], Bernardo Carvalho Oliveira e Leonardo Gabriel de Marchi. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

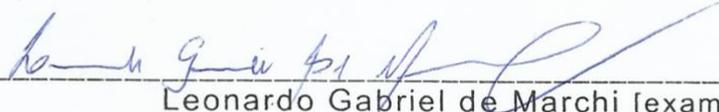
Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 2024



Liv Rebecca Sovik [orientador(a) e presidente]



Bernardo Carvalho Oliveira [examinador(a)]



Leonardo Gabriel de Marchi [examinador(a)]



Diogo Silva da Cunha [candidato(a)]

À minha querida vó
Maria José da Silva
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Mônica Alves da Silva, pelo apoio irrestrito da criação amorosa ao papel crepom que fantasiava os dinossauros passistas nos meus desfiles de escola de samba imaginários da infância. Obrigado por me permitir a fantasia.

À minha vó, Maria José da Silva que leu meu primeiro trabalho de faculdade e disse que, mesmo sem entender do assunto, gostava muito de como eu escrevia. Sentiremos profundas saudades de ti. Obrigado por me estimular a seguir meus caminhos e me ensinar a cultivar os rituais sagrados das festas profanas.

Ao meu companheiro, Thiago Colmenero, maior entusiasta do meu plano ousado de me afastar da carreira no audiovisual pra voltar à academia e pesquisar música popular. Obrigado pelas leituras cuidadosas, pelos comentários motivadores, pelo amplo conhecimento de ABNT e pelo amor de muito.

À minha orientadora Liv Sovik, companheira das minhas errâncias acadêmicas e grande responsável pelos meus acertos. Obrigado por topar.

Às professoras e professores Bernardo Carvalho de Oliveira, Leonardo De Marchi, Simone Pereira de Sá, Anita Leandro e Edilson Pereira pela leitura, motivação e pelas sugestões para aprimorar a pesquisa.

Aos entrevistados Adelzon Alves, Chico Neves, Nilo Sérgio e Vitor Farias. Muito obrigado pela gentileza de cederem seu tempo e suas preciosas memórias para esta pesquisa.

Às amigas e aos amigos de longa data (e uma aquisição recente) que me fizeram desse jeito que sou: Camila de Carli, Carol Martins, Diana de Hollanda, Felipe Abdala, Jana Castro Alves, Leo Avila, Marcos Oliveira, Mariah Queiroz, Marina Tarabay, Mario Negrini, Natalia Klein, Rafael Alves, Talita Arruda. Obrigado por compartilhar a vida. Bonita ou feia, como e quando ela quiser ser, com vocês sei que termino rindo e brindando.

Rafael Dana merece uma linha só dele pela ajuda inestimável com as transcrições das entrevistas.

Às amigas e aos amigos que se mantiveram por perto na indispensável prática cotidiana da alegria livre e irresponsável: Aline Quarti, Ana Quintslr, Bia Moyses, Fernanda Amado, Gracy Laport, Luane Aires, Maurício Gelelete, Nath Moraes, Pedro Cambier. Vocês são meu melhor arranjo.

Às amigas e aos amigos companheiros da jornada do mestrado. Quão inspiradores vocês são. Daniela Avellar, Gustavo Maan, Julia Mariano, Lucas Honorato, Leonardo Pinheiro, Nathalia Werneck. Obrigado por todas as trocas, leituras, compartilhamento de angústia, festas e eventuais porres.

À família Beleza, melhores vizinhos e companheiros de fugas ligeiras. Julia Cavalcante, Luiz Dias, Miguel, obrigado pelas horas de sol, papos, Patrulha Canina, cafés gostosos e um drinquezito aqui e acolá.

Aos mantenedores da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e dos acervos fonográfico (Discografia Brasileira) e fotográfico do Instituto Moreira Salles.

Aos livros e ao Carnaval, em iguais partes. Obrigado pelo estalo.

Enfim, à Capes pela bolsa que me permitiu a concentração na pesquisa e o desenvolvimento de tudo que registro nessas linhas. Um viva ao investimento na educação, na pesquisa e no ideal de uma universidade aberta, inclusiva e generosa.

RESUMO

CUNHA, Diogo Silva da. **Candeia entre a quadra e o disco**: fonografias do samba e tradição nos anos 1970. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

Este trabalho analisa sambas gravados de Antônio Candeia Filho para pensar os modos como as noções de raiz e tradição participaram da produção e da recepção de suas sonoridades, assim como da de outros sambas gravados nos anos 1970 categorizados como “samba de raiz”. Busca refletir a partir do problema colocado por aquilo que na obra do sambista foge à associação imediata com essas duas noções. Para fundamentar a análise, realiza dois mapeamentos críticos sobre o samba urbano carioca: primeiro, sobre como os termos raiz e tradição foram inseridos nos debates entre críticos, agentes culturais e sambistas; segundo sobre o samba como construção sonora relacionada desde cedo com as práticas e inovações técnicas e estéticas da indústria fonográfica. Suas reflexões sobre a cultura popular foram baseadas nas noções e métodos dos estudos culturais do teórico britânico-jamaicano Stuart Hall e em trabalhos da história, da sociologia e da antropologia. Para abordar os sambas gravados a partir de sua sonoridade, a pesquisa recorreu a trabalhos de musicólogos sobre o samba urbano carioca e aos estudos do som. Já para abordar os discos como peças visuais e textuais, recorreu a procedimentos da semiótica de Charles S. Peirce. No processo de análise, observou-se que os discos contavam histórias mais complexas e com mais personagens que a tradicional historiografia do samba e a noção mercadológica de “samba de raiz” dão a entender. Percebeu-se que as associações realizadas pela crítica e pela memória pública de Candeia ao discurso da tradição com viés essencialista foram reforçadas sobretudo pela comunicação visual e textual de seus discos e pelos textos que cercam sua biografia. Contudo, tais associações não resistiram a uma escuta aberta à realidade profundamente inventiva e híbrida de suas realizações fonográficas. Demonstra-se, assim, que a fonografia dos sambas dos anos 1970 foi realizada e distribuída de modos que tanto contribuíram para sua essencialização quanto possibilitam percebê-los como expressões singulares da vivência de um tempo.

Palavras-chave: Estudos culturais; Estudos do som; Fonografia; Samba; Candeia.

ABSTRACT

CUNHA, Diogo Silva da. **Candeia entre a quadra e o disco**: fonografias do samba e tradição nos anos 1970. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

This work analyzes recorded sambas by Antônio Candeia Filho to explore the ways in which the notions of roots and tradition played a role in the production and reception of his musical sounds, as well as in other sambas recorded in the 1970s categorized as “samba de raiz”. It seeks to reflect on the issues posed by what in his work deviates from immediate association with these two concepts. To underpin the analysis, two critical mappings are carried out on Rio de Janeiro's urban samba scene: first, on how the terms roots and tradition were introduced into debates among critics, cultural agents, and samba musicians; second, on samba as a sonic construction related early on to the technical and aesthetic practices and innovations of the recording industry. The reflections on popular culture draw from the notions and methods of the British-Jamaican theorist Stuart Hall's Cultural Studies, as well as works from history, sociology, and anthropology. To approach the recorded sambas from their sonic perspective, the research relies on musicologists work on Rio de Janeiro's urban samba and on Sound Studies. When addressing the albums as visual and textual pieces, the study turns to the semiotic procedures of Charles S. Peirce. In the analysis process, it is observed that the albums tell more complex stories with more characters than the traditional historiography of samba and the market-driven notion of “samba de raiz” might suggest. It is noted that the associations made by critics and the public memory of Candeia to the discourse of tradition with an essentialist bias were reinforced primarily by the visual and textual communication of his albums and the texts surrounding his biography. However, such associations did not withstand an open listening to the profoundly inventive and hybrid reality of his phonographic achievements. It is thus demonstrated that the phonography of the sambas from the 1970s was carried out and distributed in ways that both contributed to their essentialization and allowed them to be perceived as unique expressions of the experience of a particular time.

Keywords: Cultural studies; Sound studies; Phonography; Samba; Candeia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ensaio Portela 1956.....	39
Figura 2 - Desfile Portela 1959.....	40
Figura 3 - Candeia em jornais dos anos 1970.....	43
Figura 4 - Samba e sambistas no mundo da publicidade.....	49

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ficha técnica Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, poesia (1970)	117
Quadro 2 - Ficha técnica Seguinte... raiz (1971).....	123
Quadro 3 - Ficha técnica Partido em 5 (1972)	128
Quadro 4 - Ficha técnica Samba de Roda (1975).....	133
Quadro 5 - Ficha técnica Luz da Inspiração (1977).....	138
Quadro 6 - Ficha técnica Axé! Gente amiga do samba (1978)	142

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	ESCREVENDO AS RAÍZES DO SAMBA	23
2.1	Debates antes de Candeia: samba urbano carioca e a música popular	25
2.1.1	Francisco Guimarães e Orestes Barbosa	26
2.1.2	O “folclorismo urbano” e as influências do mercado	28
2.1.3	As novas gerações e os “folcloristas”: entre a evolução e a decadência	32
2.1.4	Mudanças nas escolas de samba: prestígio e crise nas quadras	36
2.2	Os anos de Candeia: triunfo no mercado e resistência	42
2.2.1	Samba como artigo de consumo	45
2.2.2	Samba como resistência: as raízes de Candeia	50
2.2.2.1	<i>Um “samba negro”, “que nasce do povo”</i>	52
2.2.2.2	<i>“Um samba puro, um samba sem poluição”</i>	59
3	GRAVANDO RAÍZES PARA O SAMBA	67
3.1	Fonografia e cultura da gravação	69
3.1.1	Práticas de estúdio: a mediação dos objetos técnicos	72
3.1.2	Práticas de estúdio: a mediação dos profissionais	75
3.2	Fonografias do Samba Urbano Carioca	77
3.2.1	A fonografia chega ao Brasil	77
3.2.2	Samba antigo: entre os discos e a casa das tias baianas	79
3.2.3	Samba novo: o “samba de sambar” do Estácio	82
3.2.4	Samba nas ondas do rádio: samba-exaltação ufanista	91
3.2.5	Novos ramos fonográficos do samba: bossa nova, sambalanço, samba-rock, samba-jazz e sambão-jóia.	97
3.2.6	Os anos 1970: nova fonografia das escolas	100
4	ESCUTANDO CANDEIA	113
4.1	<i>Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, poesia (1970)</i>	116
4.2	<i>Seguinte... raiz (1971)</i>	122
4.3	<i>Partido em 5 (1972)</i>	127
4.4	<i>Samba de Roda (1975)</i>	132
4.5	<i>Luz da Inspiração (1977)</i>	137
4.6	<i>Axé! Gente amiga do samba (1978)</i>	141

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
6	REFERÊNCIAS.....	153

1 INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o Rio de Janeiro tem registrado um forte crescimento no número de rodas de samba. Pelo menos 112 delas estão oficialmente em atividade na capital (Rodas, 2023, n.p.). A tendência em alta levou o governo estadual a lançar um edital de financiamento de 40 projetos de roda de samba¹ no território fluminense em 2023. Em entrevista ao jornal *O Globo* de dezembro do mesmo ano, produtores e frequentadores das novas rodas avaliaram que seu público é constituído principalmente por pessoas nascidas entre meados da década de 1980 e os anos 2000, particularmente interessadas em “sambas tradicionais ou chamados raiz” (Rodas, 2023, n.p.). As razões citadas para o interesse neste tipo de samba remetem à memória das músicas que os pais ouviam em casa, às músicas tocadas em festas familiares na infância, à experiência com o samba nas plataformas digitais e ao “*revival*” do pagode romântico dos anos 1990. Ou seja, o novo público das rodas quer ouvi-las tocar o que conheceu através de discos, do rádio, de CDs e arquivos digitais.

É curioso, portanto, que o organizador de uma dessas novas rodas de sucesso, Carlos Firmino, considere na mesma matéria que “É a roda de samba que mantém viva essas músicas e as coloca no dia a dia das pessoas” (Rodas, 2023, n.p.). As rodas são inegavelmente um poderoso espaço de compartilhamento das experiências culturais acumuladas pela cidade, inclusive as que transcendem o samba como gênero musical. Porém, a fala do organizador, além de resguardar o funcionamento de seu negócio, atualiza uma tendência histórica de ignorar as evidentes relações entre a produção e a memória do samba com as tecnologias de gravação e reprodução sonora. Sem considerar o fator técnico e estético da gravação dos sambas, é impossível compreender o fenômeno cultural de profusão de novas rodas pela cidade mapeado pela imprensa².

¹ Edital nº 0004/2023 – FUNARJ (Fundação Anita Mantuan de Artes do Estado do Rio de Janeiro). Disponível em: <https://www.funarj.rj.gov.br/node/248> Acesso em: 31 jan. 2024

² RIBEIRO, Geraldo. Rodas de samba se multiplicam com público rejuvenescido no Rio. *O Globo*, 02 dez. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2023/12/02/rodas-de-samba-se-multiplicam-com-publico-rejuvenescido-no-rio.ghtml>. Acesso em: 28 jan. 2024.

GOMIDE, Thiago. Pensou em rodas de samba, pensou no Rio. *O Dia*, 11 out. 2023. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/colunas/coisas-do-rio/2023/10/6722879-pensou-em-rodas-de-samba-pensou-no-rio.html> Acesso em: 28 jan. 2024.

EIRAS, Yuri. Noites do Rio têm rodas de samba que integram mulheres e LGBTQIA+. *Folha de São Paulo*, 29 out 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/10/noites-do-rio-tem-rodas-de-samba-que-integram-mulheres-e-lgbtqia.shtml>. Acesso em: 28 jan. 2024.

Há um livro de Roberto M. Moura sobre o samba do Rio de Janeiro³ chamado *No princípio, era a roda*, um título muito feliz e convincente. Além de jogar com as palavras da conhecida frase bíblica sobre a origem do mundo, ele comunica de imediato a tese do autor de que a formação coletiva da roda precedeu a prática cultural. A roda é um símbolo que representa muitos dos valores que me são caros: a roda de conversa como comunicação compartilhada sem hierarquias pré-estabelecidas, a roda das amizades que acolhem e protegem; a roda da música coletiva, onde cada pessoa se olha e se conecta com o tempo em comum no qual os sons produzem o sentido musical.

Acredito que são razões que fazem da roda, como imagem e como lógica, uma ideia muito atraente para experiências coletivas. Moura diz em seu livro que a roda de samba é um ritual onde se preservam e se atualizam origens. É um evento agregador organizado em torno de valores compartilhados no espaço e no tempo. Para mostrar como a tradição funciona como um desses valores, Moura cita um samba cantado pelo compositor, cantor e violonista Cláudio Jorge numa roda do Bar da Dona Maria, no bairro da Muda, Rio de Janeiro:

eu não quero saber o que você vai fazer amanhã/já peguei meu cavaco, cuíca, pandeiro, violão e tantã/o que você vai fazer, já fiz/Já cantei partido-alto na Vila, Portela e na Imperatriz/vi Candeia e Dona Ivone cantando o melhor do samba de raiz/vi Paulinho da Viola tirando da mala o taco e o giz/o que você vai fazer, já fiz (Moura, 2004, p. 25).

A composição de 1999, típico exemplo dos “sambas que falam de samba” (Moura, 2004, p. 253), mostra como o gênero se alimenta do imaginário sobre o encontro reverencial entre passado e presente que ocorre nas rodas. Com o surgimento das escolas de samba no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, o terreiro das agremiações, posteriormente chamado de quadra, seria, assim como a roda, outro espaço consagrado aos encontros e à tradição do samba. Na quadra se encontram os membros da comunidade nas rodas e feijoadas realizadas durante o ano inteiro, são escolhidos os sambas-enredo do Carnaval e comemorados os títulos. Um samba composto por Nelson de Moraes para a Unidos da Tijuca em 1933 e citado por Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas como um dos precursores do samba-enredo mostra como, a partir de então, o terreiro e a quadra serão também cantados como lugar onde nascem os sambas: “Somos Unidos da Tijuca/e cantamos como harmonia/e alegria/ o samba nascido no terreiro/ não

³ O samba ao qual este trabalho se refere é o samba urbano carioca, uma série de manifestações musicais praticadas por grupos de negros ex-escravizados e seus descendentes no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e início do século XX. Foram consolidadas sob o nome samba principalmente a partir das primeiras gravações fonográficas na segunda década do século XX. A história de sua difusão entre outros grupos socioculturais pela fonografia e pelo rádio é trabalhada durante todo o texto. Para desenvolvimentos mais aprofundados sobre a definição de samba urbano carioca cf. ARAÚJO, Samuel. Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico (2021) e LIMA, Luis Filipe de. Para ouvir o samba: um século de sons e ideias (2022).

queremos abafar/nem desacatar/viemos cantar o nosso samba/que é nascido no terreiro/perante o luar” (Morais, 1933 apud Mussa; Simas, 2010, p. 25).

Muito já foi escrito sobre os espaços das rodas e das quadras. São livros que, como o de Moura, narram histórias sobre os grupos sociais que os ocupam com suas criações musicais e performáticas. Reúnem relatos sobre as festas nas casas das tias baianas da Praça Onze, a organização dos estivadores do porto, a feira de novos sambas nas festas da Igreja da Penha (Barbosa 1933; Franceschi, 2014, Guimarães, 1933; Lopes 2008; Moura, 2004; Sodré, 1998), os desfiles dos blocos do Estácio, as composições da turma de Vila Isabel, a criação das primeiras escolas e seus desfiles pelo centro da cidade (Almirante, 2013; Augras, 1998; Cabral, 2016; Candeia Filho; Isnard, 2023; Carneiro, 2008; Franceschi, 2014, Leopoldi, 2009, Efegê, 2007; Mussa; Simas, 2010). São narrativas contadas por diferentes perspectivas onde compositores, cantores, letras e melodias protagonizam a história da cultura musical da cidade. Através destas publicações, o imaginário sobre os tempos clássicos das rodas e das escolas foi alimentado e seu valor atualizado entre as novas gerações.

De minha parte, só vim a ter contato com uma roda e uma quadra de escola depois de anos ouvindo sambas. Os primeiros que conheci eram sons gravados em discos e fitas cassete ou transmitidos pelo rádio e pela televisão. Os sambas-enredo que dominavam as rádios e toca-discos entre dezembro e fevereiro alimentavam minha expectativa pelas imagens que veria na TV nas noites de Carnaval. Era decorando eles que se podia aproveitar melhor os desfiles, entender o que as fantasias, as alas e os carros alegóricos estavam representando. Embora minha família assistisse ritualmente os desfiles pela televisão, não se envolvia com o Carnaval fora de casa. A música que chegava pela TV e pelos discos representava uma visita da rua, compunha uma festa com convidados que estavam em outro lugar. No imaginário infantil, a música se unia à adoração por Bate-bolas e Clóvis⁴ e embalava desfiles de bonecos fantasiados com papel crepom evoluindo em uma Marquês de Sapucaí construída sobre um campo de futebol de botão. Este foi por muito tempo meu Carnaval, um exemplo da vivência de crianças no subúrbio do Rio de Janeiro no fim dos anos 1980, quando o aumento exponencial da desigualdade e dos índices de violência⁵ na cidade convenceu mães e pais a manterem suas crianças dentro de casa, restringindo o acesso à rua.

No fim da adolescência, expandidas as fronteiras, fui apresentado por amigos ao mundo das rodas de Vila Isabel. Depois que entrei na faculdade, conheci as rodas frequentadas pela

⁴ Fantasias carnavalescas típicas do Rio de Janeiro, principalmente da região suburbana.

⁵ Cf Dellasoppa; Bercovich; Arriaga (1999): Violência, direitos civis e demografia no Brasil na década de 80: o caso da Área Metropolitana do Rio de Janeiro

classe média da zona sul da cidade. Nestas, reconhecia alguns sambas-enredo clássicos e alguns pagodes⁶ dos anos 1980, era notório que a grande sensação estava nos sambas antigos abrigados sob a designação de “samba de raiz”.

Segundo o pesquisador e professor Felipe Trotta (2011), o termo “samba de raiz” começou a ser adotado na década de 1990 pelo público, pela imprensa e pela crítica musical como forma de diferenciar sambas compostos dentro de uma determinada tradição dos novos e bem-sucedidos grupos de pagode romântico, julgados como excessivamente comerciais. De acordo com Trotta, os sambas inspirados pela ideia de raiz realizam um trabalho de seleção, tradução e atualização de “elementos musicais utilizados em obras de autores do passado” (2011, p. 210). Como resultado dessas elaborações, destaca as referências feitas nas letras de sambas mais recentes ao universo das rodas improvisadas nos quintais e ao tema do amor como sentimento perdido. Também observa o uso da instrumentação e dos ritmos consagrados no gênero como forma de recuperar uma sonoridade que promove a experiência de “tempos imemoriais, distantes, que vem diretamente da raiz” (2011, p. 210).

A distinção analisada por Trotta entre “samba de raiz” e pagode romântico também diz respeito à distinção entre uma música reverente às tradições e outra considerada demasiado comercial. Como comenta:

Grande parte da literatura disponível sobre samba aborda direta ou indiretamente a relação entre o gênero e o mercado, ou, se preferir, a indústria cultural. Quase sempre as duas categorias são tratadas como espaços simbólicos opostos, vivendo em um ambiente comum de constante tensão. Samba e mercado parecem, em certa medida, coisas incompatíveis (Trotta, 2011, p. 19).

Contudo, como avalia, os conflitos entre samba e mercado pareciam estar se resolvendo no interior da própria indústria da cultura com a distinção promovida pela categoria “samba de raiz” já que, “o termo passa a ser valorizado enquanto categoria prestigiada do mercado de música, atribuindo a certos agentes o direito de caracterizar determinada prática musical como samba” (2011, p. 20). Esta conciliação pela criação de um nicho mercadológico representa uma mudança de paradigma já que, historicamente, a relação entre samba e mercado foi caracterizada como prejudicial para a prática cultural. Em um dos primeiros livros sobre o samba carioca, *Na roda do samba* (1933) de Francisco Guimarães (Vagalume), o autor condena os efeitos do mercado de discos e das rádios sobre o samba:

Onde morre o samba? No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se presam, quando elle passa da bocca da gente da roda, para o disco da victrola. Quando elle passa a ser artigo industrial – para satisfazer a ganancia dos editores e dos autores de produções dos outros... (1933, p. 29-30, grafia original).

⁶ A distinção entre estilos do samba urbano carioca será detalhada no desenvolvimento do texto.

Tornou-se senso comum tanto entre frequentadores de rodas quanto na historiografia do samba opor o “samba autêntico”, relacionado às rodas e escolas de samba, ao comercial, produzido e influenciado pela indústria cultural. Autores como Trotta e outros pesquisadores contemporâneos como Marcos Napolitano, Maria Clara Wasserman, Carlos Sandroni e Jorge Caldeira são algumas exceções que se dedicam a entender como a relação entre esses dois domínios determinou os rumos e as sonoridades do samba, além de expandir seu alcance a um círculo social mais amplo que o da roda.

A história do samba gravado é uma das ferramentas para se pensar nestas múltiplas determinações entre a música e a indústria da cultura e seus desdobramentos técnicos e estéticos. Seu complexo processo de produção e a experiência de escuta que promove ainda são poucos explorados pela historiografia do gênero. De modo geral, as particularidades do samba gravado em relação àquele produzido nas rodas e pelas escolas foram percebidas a partir de faltas. A falta do músico: “Baile de victrola (sic) é uma espécie de festa de indigente” (Guimarães, 1933, p. 139). A falta de coletividade: “A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do *indivíduo* um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado” (Sodré, 1998, p. 39). A falta da espontaneidade do improvisado, da dança e dos instrumentos originais: “o samba perdia algumas de suas características morfológicas (o improvisado da estrofe musical etc.), dissociava-se da dança: submetia-se à adaptação dos instrumentos...” (Sodré, 1998, p. 40-41). Mas quais são as potências criativas do samba gravado? Existem? São demasiadamente afastadas das raízes a ponto de não poderem ser levadas em consideração?

O presente texto se integra às iniciativas que pensaram o samba urbano carioca no contexto de sua produção fonográfica para observar como as noções de tradição e raiz participaram da construção sonora dos sambas gravados e da sua apresentação pública em suportes materiais como os discos. Busca refletir tanto sobre a influência que tiveram na tentativa de determinar padrões sonoros, quanto sobre as sonoridades do samba que escapam à associação imediata com essas duas noções. Para fundamentar a análise, realiza dois mapeamentos críticos guiados pelas seguintes questões: Como o debate histórico entre textos de críticos, agentes culturais e sambistas escreveu a memória sobre as raízes do samba? Como as relações entre o samba e as práticas da indústria fonográfica promoveram mudanças em sua sonoridade e quais sonoridades mantiveram-se na memória como relacionadas às ideias de raiz e tradição?

A década de 1970 é um momento propício da história do samba para se pensar sobre estas questões. Nela, testemunhou-se uma particular interseção entre os domínios do samba e da indústria cultural expressa pelo sucesso fonográfico dos sambistas oriundos das escolas de samba. Nomes como Martinho da Vila, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Dona Ivone Lara e Antônio Candeia Filho tornaram-se conhecidos do grande público como representantes das raízes do samba no mercado do disco. Destes, o portelense Candeia destacou-se pela militância em diversas frentes a favor do reconhecimento de um samba fundamentado na prática das escolas e nas suas origens negras. Compositor, intérprete, puxador de samba-enredo⁷, partideiro⁸, personagem de documentários, frequentador das páginas dos cadernos culturais dos jornais e autor de ensaios, publicou em 1978, junto a Isnard Araújo, o livro *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, considerado o primeiro livro a tematizar as escolas escrito por um sambista. Em pouco mais de dez anos de carreira fonográfica, Candeia gravou onze discos como intérprete e produtor. Cinco deles são individuais, quatro são produções coletivas e dois são assinados por Candeia como produtor. Todos são associados ao samba ou a manifestações musicais da cultura negra, demonstrando o grande intercâmbio entre sua obra fonográfica, seus escritos e seu discurso público.

Meu primeiro contato com a obra de Candeia foi através de composições suas gravadas na voz de intérpretes como Clara Nunes com “O mar serenou” e Cartola com “Preciso me encontrar”. Alguns anos depois, soube de seu livro e, enquanto o lia, escutei seus discos. Surpreendeu-me encontrar, entre composições marcadas por uma profunda pesquisa sobre os estilos de samba das escolas e seus antecedentes históricos, músicas que expressam a cultura da diáspora negra de forma abertamente experimental. Elas me despertaram uma nova questão que adicionei a minhas curiosidades sobre o samba gravado: na interseção entre o meio do samba e o mundo da fonografia, o que escapa às ideias mais rígidas sobre raiz e tradição? Candeia era nitidamente engajado em suas causas culturais e sociais, mas sua produção artística mostra-se irredutível às categorias do “samba de raiz”. Por sugerir novos caminhos para se pensar o samba como música popular, a obra de Candeia foi escolhida para ponderar as questões levantadas anteriormente, com especial atenção às rupturas que sua obra gravada manifesta com discursos rígidos sobre a tradição do samba.

⁷ Modo popular de se referir aos cantores dos sambas-enredo. Candeia e Isnard os definiram assim nos anos 1970: “Os puxadores de samba, ou seja, *crooner* das escolas como são chamados, são aqueles indivíduos encarregados de cantar os sambas não só nos desfiles mas também nos ensaios. Geralmente cada escola tem em seu corpo entre três e seis *crooners*” (1978, p. 62).

⁸ Nome dado aos praticantes do partido-alto, uma das expressões do samba. Segundo Nei Lopes, o neologismo se popularizou nos anos 1960 e substituiu os correspondentes “versador” e “tirador” (2008, p. 18).

De acordo com o pesquisador, produtor e crítico de música e cinema Bernardo Oliveira (2023), a música transformada em fonografia é um fenômeno marcante do século XX que ainda aguarda por abordagens teóricas, técnicas e sonoras que ampliem suas perspectivas analíticas. Isto porque o processo de captação sonora “determina o surgimento de um dualismo, o registro da interpretação de uma canção implica na criação de um novo evento sonoro, transformando o próprio conceito de obra musical” (O som, 2023, 01’48”). Tal conceito da obra musical como construção sonora, do samba gravado como matéria de criação e inventividade técnica e estética, ainda é pouco abordado pelas pesquisas sobre música, mesmo no campo da Comunicação, estruturado sobre o advento das tecnologias de comunicação de massa.

Uma nova abordagem teórica pode, segundo Oliveira, tratar não só de faltas, mas, inclusive, resgatar a presença de agentes cruciais para a história do samba, como os técnicos de gravação e mixagem responsáveis pela criação das sonoridades típicas de cada momento musical do samba gravado. Também pode trazer à evidência as experimentações técnicas que marcaram a relação entre os trabalhadores da indústria, os equipamentos técnicos de gravação e os resultados sonoros almejados por eles, pelos músicos, pelos produtores e pelos diretores criativos.

Procurando preencher algumas das lacunas apontadas por Oliveira, propõe-se uma análise de sambas gravados de Candeia com base em um modelo teórico que justaponha duas produções de conhecimento sobre o samba: a hegemônica, que escreve sobre suas raízes e tradições, e aquela realizada pelas suas gravações, explorando caminhos indicados pelas suas sonoridades criadas com o auxílio das modernas tecnologias de captação e reprodução sonora.

O trabalho está estruturado em três partes. A primeira consiste em uma exposição sobre a produção escrita em torno das tradições e raízes do samba. Essa produção, iniciada por jornalistas na década de 1930, alimentou um amplo debate em torno das definições do samba que ainda é retomado pela crítica cultural contemporânea. Questões fundamentais são colocadas desde os primeiros escritos: as origens, os antecedentes históricos, o lugar social do samba, as características que o definem, os grupos aos quais está associado, sua relação com o mercado da cultura. A revisão deste material se estende até a década de 1970, estabelecendo a conjuntura na qual Candeia lançou seus discos e escreveu seu livro em parceria com Isnard Araújo. Foram consultados livros sobre o samba urbano carioca, teses, dissertações e artigos sobre Candeia, gravações de programas radiofônicos do compositor Almirante (Henrique

Foréis Domingues) disponíveis no portal Memória da Música⁹ e periódicos impressos do Rio de Janeiro de 1970 a 1978¹⁰.

A segunda parte retraza as conexões entre o samba e a indústria fonográfica. Compreende um período que vai da gravação de “Pelo telefone”, lançado em 1917, aos discos dos sambistas ligados às escolas de samba na década de 1970. Recorreu-se a estudos que prestaram escutas a estes sambas pensando em suas dimensões técnicas e estéticas, incluindo a ação dos profissionais dos estúdios e as tecnologias envolvidas em sua produção. Além disso buscou-se destacar dados históricos acerca do modo como os discursos sobre a tradição do samba influenciaram ou contestaram as sonoridades construídas pelo trabalho fonográfico. Foram consultados livros, teses, dissertações e artigos sobre sonoridades do samba gravado, assim como os fonogramas citados¹¹.

O suporte teórico mobilizado para dar dimensão crítica a estes mapeamentos envolveu os pensamentos sobre a cultura popular de Stuart Hall (2023), teórico dos Estudos Culturais britânico-jamaicano com relevante presença no campo da Comunicação no Brasil. As propostas analíticas de Hall utilizadas em suas pesquisas sobre a cultura afrodiaspórica preveem um método de abordagem conjuntural. A cultura e suas formas são analisadas por ele como expressões das relações de poder em um contexto específico evitando os significados fixos e cristalizados. Com o apoio de sua teoria, foi possível observar questões envolvidas no discurso sobre tradição no samba urbano carioca e qualificar as mudanças geradas nele tanto pelas disputas internas quanto pela entrada de novos agentes no campo.

Publicações do campo da história, da sociologia e da antropologia também foram fundamentais para se estabelecer os discursos produzidos sobre o samba e interpretar como eles atuaram nos enunciados sobre sua tradição. Marcos Napolitano e Clara Wasserman (2000) realizaram uma ampla revisão da produção historiográfica sobre o samba para identificar duas tendências básicas na discussão sobre as origens da música popular: o paradigma da origem como um lugar estabelecido e o paradigma da origem como problema que demanda a análise da dinâmica social e ideológica dos discursos que a estabelecem. Esta divisão permitiu identificar e organizar as categorias de análise utilizadas por historiadores, jornalistas e sociólogos em suas definições sobre o samba.

⁹ Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/almirante-a-mais-alta-patente-do-radio> Acesso em: 20 dez. 2023.

¹⁰ Pesquisa realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional considerando os periódicos: *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Tribuna da Imprensa*, *O Jornal*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Commercio*, *O Cruzeiro* e *O Pasquim*.

¹¹ Os fonogramas até 1964 foram consultados na plataforma digital Discografia Brasileira mantida pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br> Acesso em: 16 jan. 2024.

Os trabalhos do pesquisador musical Humberto Franceschi (2014) e do historiador da música popular José Ramos Tinhorão (2014) trouxeram informações relevantes sobre a história das relações entre o samba, a fonografia e a radiofonia. O panorama da indústria fonográfica e de seus formatos foi enriquecido com as contribuições de Eduardo Vicente (2006, 2008, 2014) e Leonardo De Marchi (2005, 2014), pesquisadores do campo da Comunicação com ênfase nas instituições e tecnologias do som.

Para abordar o samba gravado a partir de suas sonoridades, recorreu-se a publicações da musicologia e dos estudos do som. Este último, campo ainda incipiente no Brasil, ofereceu importantes chaves interpretativas. Foram centrais as colaborações do teórico do cinema e do som Michel Chion (1997), com suas considerações sobre as especificidades do som fixado em suportes materiais e reproduzíveis, e a extensa pesquisa realizada pelo musicólogo Marcos Edson Cardoso Filho (2008) sobre as práticas fonográficas brasileiras e sua relação com as transformações na sonoridade dos sambas gravados.

Estabelecida a conjuntura em que os sambas de Candeia foram realizados e reunidas as categorias que permitem estudá-los tanto do ponto de vista das políticas culturais quanto da perspectiva de suas sonoridades, o trabalho segue na terceira parte com um análise qualitativa dos cinco discos individuais do sambista e de um de seus discos coletivos, *Partido em 5* (1972), escolhido por apresentar uma proposta particular de construção sonora. Cada disco foi analisado primeiramente como uma peça conceitual composta por um conjunto de componentes criados pelo trabalho de profissionais da produção de sentido: capas, encartes, imagens e textos contidos neles, títulos das músicas, escolha do repertório. Para descrever a produção de sentido mobilizada pela inter-relação entre estes elementos verbais, visuais e musicais foram utilizadas as técnicas da gramática especulativa, parte da semiótica de Charles Peirce. O método, que tem o signo como elemento base de produção de sentido, foi empregado conforme o roteiro de aplicação da semiótica em fenômenos da comunicação proposto por Lucia Santaella (2018).

Na sequência, um fonograma de cada disco foi escolhido para uma análise de percepção sonora, buscando entender a construção da sonoridade e as práticas fonográficas empregadas nela. Os dados que fundamentam suas conclusões foram obtidos através da pesquisa bibliográfica e de entrevistas realizadas com profissionais da indústria fonográfica. Por basear-se em uma escuta, tal análise foi marcada por minha subjetividade, informada pelos conhecimentos acumulados durante a pesquisa. Parte dos fonogramas foi ouvida em discos lançados na época de Candeia (*Partido em 5* [1972], *Samba de Roda* [1975], *Luz da Inspiração* [1977]) e parte em discos reeditados (*Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, poesia* [1970], *Seguinte... raiz* [1971], *Axé! Gente amiga do samba* [1978]). Também foram

consultadas versões digitais de todos os fonogramas no formato mp3 disponíveis para o acesso de leitoras e leitores a partir do *QR Code* que se encontra nas fichas técnicas dos discos disponíveis no capítulo “4. Escutando Candeia”.

2 ESCREVENDO AS RAÍZES DO SAMBA

Meu samba, é bem melhor assim
Ao som desse pandeiro
E do meu tamborim

“NOVA ESCOLA” (1977) - CANDEIA

Tá legal
Eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro
Ou de um tamborim

“ARGUMENTO” (1975) – PAULINHO
DA VIOLA

“O samba tem uma harmonia mais rica e mais variada do que qualquer música estrangeira. O público distanciado das nossas raízes e viciado no que toca no rádio e na televisão toda hora não conhece as diferenças” (Candeia, 1971a, p. 10). Considerações como esta, envolvendo as raízes do samba, eram recorrentes nos pronunciamentos de Antônio Candeia Filho nos jornais dos anos 1970. Raiz é certamente uma das palavras que mais marcam sua memória. Sambista de Oswaldo Cruz, já era reconhecido nas quadras das escolas de samba desde o primeiro samba-enredo campeão que compôs para a Portela aos 17 anos, em 1953. É, contudo, com o lançamento de seus discos, com as participações regulares em rodas de samba por toda a cidade e com a fundação de uma nova escola em 1975 que amplia seu público e se consagra na imprensa como “sambista de raiz [...], fiel à sua escola e seu estilo” (Candeia, 1971a, p. 10). Candeia comentou este momento em matéria do *Jornal do Brasil* sobre o lançamento de seu segundo disco:

Eu fazia sambas e frequentava a Portela, depois do acidente [tiros o tornaram paraplégico e o colocaram em uma cadeira de rodas] os colegas começaram a me ajudar. O público da classe média me desconhecia. Clementina de Jesus cantou partido alto meu; Paulinho da Viola gravou alguns sambas. Aí o Adelson Alves me chamou para gravar o disco. O pessoal diz que vai *estourar*, eu fico mais devagar (Candeia, 1971a, p. 10).

Na década de 1970, mesmo em um mercado com presença crescente de músicas estrangeiras, o samba urbano estoura na indústria do disco e se torna um dos gêneros musicais mais vendidos (Vicente, 2006, 2008). O potencial turístico e comercial dos desfiles de Carnaval torna as escolas de samba cada vez mais atraentes para o Estado, para a indústria cultural e para outros grupos poderosos da cidade do Rio de Janeiro, diminuindo a participação dos compositores e membros tradicionais nas decisões das agremiações. Como consequência do sucesso e da busca pela ampliação do público, as escolas crescem, a forma dos sambas-enredos

é alterada e as alegorias tornam-se mais numerosas e mais caras. Dentro desse contexto cultural em que o samba se torna mercadoria valorosa, Candeia fica conhecido por pregar a resistência às mudanças nas escolas de samba:

Tem muita gente falando em evolução do samba, não existe. Eu não conheço nenhuma evolução. Tem uma deturpação total da nossa cultura, da nossa maneira de ser. Escola de samba é manifestação popular. Desde o momento que está se afastando cada vez mais de suas raízes, praticamente já estão divorciadas e praticando e entrando no mercado de consumo (Candeia Filho, 1976)

Sua crítica às intensas mudanças culturais observadas no samba do Rio de Janeiro recupera termos encontrados em outros momentos do debate histórico sobre a música popular no Brasil. Noções como “raiz”, “autenticidade”, “tradição”, “origem” e “pureza” fundamentaram definições sobre o samba desde, pelo menos, a década de 1930. No decorrer do século, elas serviram para determinar seu lugar social (o morro, a cidade do Rio de Janeiro, a roda, a escola de samba), definir seus princípios estéticos e consolidar sua posição como matriz da tradição musical brasileira. Por comporem um verdadeiro paradigma interpretativo do fenômeno musical popular no Brasil, são noções basilares para o entendimento da especificidade dos problemas levantados por Candeia na cultura popular da década de 1970.

Este capítulo começa mapeando diferentes momentos da história da cultura popular brasileira em que agentes culturais buscaram definir ou problematizar as raízes do samba, promovendo com isso um debate sobre a música popular que percorreu boa parte do século passado. Trata-se de um mapeamento crítico pois realiza elaborações teóricas paralelamente à reconstrução histórica desses pensamentos. Na sequência, descreve a posição que Candeia ocupou nesse debate, sublinhando as continuidades e rupturas que suas descrições sobre o samba estabeleceram com as descrições do passado. Com isso, busca compor um quadro de referência dos valores defendidos por Candeia nos anos 1970 a partir de seus escritos e pronunciamentos na imprensa e na televisão. Tais referências servirão de base para a análise dos sambas que deixou gravados em seus discos.

A revisão dos diferentes contextos nos quais o samba urbano carioca foi caracterizado, qualificado e julgado como música popular é útil por duas razões. Em primeiro lugar, permite reiterar o deslocamento dos sentidos do signo “samba”, a mudança de seus conteúdos em uma constante disputa por definições que ora se baseiam na ideia de origem, ora a problematizam. Busca-se, desse modo, perceber o samba urbano carioca como um processo e não como uma forma fixa. Ao propor uma definição de cultura popular que supere a questão da autenticidade em seu texto “Notas sobre a desconstrução do popular”, Stuart Hall argumenta que

O significado de uma forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não está inscrito no interior de sua forma. Nem se pode garantir para sempre sua posição.

O símbolo radical ou slogan deste ano será neutralizado pela moda do ano que vem; no ano seguinte, ele será objeto de uma profunda nostalgia cultural (2023, p. 237).

Sendo assim, descrever o modo como os significados do samba se alteraram evita a fixação de um de seus sentidos como “autêntico” e permite entender as razões da atribuição de determinados significados em um contexto específico da luta cultural.

Em segundo lugar, o mapeamento ajuda a especificar a crítica de Candeia, distinguindo melhor sua posição daquelas ocupadas por outros sujeitos nos momentos anteriores do debate. Definir a especificidade de Candeia no discurso sobre o samba e sua tradição evita também generalizar sua ação na cultura como simples reação conservadora diante da modernização do samba no Rio de Janeiro.

2.1 Debates antes de Candeia: samba urbano carioca e a música popular

Sob uma perspectiva historiográfica, Silvano Baia (2014) considera que quatro linhas de força direcionam o debate sobre a música popular no Brasil: (1) as dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras, (2) entre o erudito e o popular, (3) entre modernidade e tradição e (4) a tensão entre produção musical e o mercado de bens culturais. As definições de Candeia sobre o “samba autêntico” em seus pronunciamentos e escritos referem-se a ele, principalmente, como uma música brasileira, popular, tradicional e avessa às influências do mercado de bens culturais. Este posicionamento relaciona-se com valores e sensibilidades elaborados em décadas de disputa em torno dos sentidos do samba por agentes internos e externos ao chamado “mundo do samba”.

Ao tratar das circunstâncias socioculturais que envolvem a ideia de um “mundo do samba”, o antropólogo José Sávio Leopoldi considera que:

O aspecto crucial para a caracterização do *mundo do samba* é justamente a contextualização dessa expressão musical, isto é, a determinação de seu significado como produto que transcende a individualidade e se identifica com o *ethos* de um grupamento social específico. Esta afirmação nos permite, por exemplo, distinguir um agente do *mundo do samba* – um sambista – de um compositor qualquer (de outros grupos sociais) de sambas. Enquanto aquele pertence a um grupo que possui o *sentimento* de se definir coletivamente segundo sua relação com o samba, isto é, que o percebe como um elemento significativo no conjunto das relações em que vivencia, para este, o samba é expressão da criação artística individual, pelo menos no sentido de que a música não desempenha papel relevante no *conjunto* da atividade social do grupo ao qual se associa (2010, p. 67).

A distinção feita por Leopoldi indica caminhos. Com a disseminação dos discos de samba por espaços onde ele não era, necessariamente, a expressão de uma coletividade específica, o samba passa a ser apreciado e definido por diferentes grupamentos sociais. Entender a posição de quem qualificou o samba nos debates sobre seus sentidos como música

popular brasileira é, então, uma forma de verificar as diferentes apropriações das ideias de popular, brasilidade e tradição. Assim como o termo “samba”, essas mesmas noções recebem sentidos diferentes de acordo com a posição de quem os utiliza.

2.1.1 Francisco Guimarães e Orestes Barbosa

Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000) analisam como um debate iniciado nos anos 1930 entre o jornalista, cronista e dramaturgo Francisco Guimarães (Vagalume) e o jornalista, cronista e compositor Orestes Barbosa pode ser entendido como arquétipo de uma controvérsia sobre o samba que se estenderia pelas décadas seguintes. Os livros lançados por Vagalume e Barbosa, ambos em 1933, são considerados pioneiros na historiografia do samba urbano carioca. Para Napolitano:

o debate entre Guimarães e Barbosa pode ser visto como um termômetro das sensibilidades confusas e contraditórias a respeito do tema, uma “primeira camada” de representações acerca do universo social e estético da música popular brasileira, como, por exemplo, a relação entre “samba” e “morro”, que se tornou um mito fundador da nossa identidade musical (2006, p. 136).

Vagalume, nascido em uma família negra pobre na década de 1870, ganhou fama escrevendo colunas no *Jornal do Brasil* e em *A Tribuna* sobre as “práticas recreativas e dançantes dos trabalhadores negros e mestiços espalhados pela cidade” (Pereira, 2015, p. 20). No livro *Na Roda do Samba* (1933), buscou definir as origens do samba, tratou de sua consolidação como prática cultural urbana e refletiu sobre as consequências de sua disseminação pela cidade através do rádio e das gravações em discos. Estabeleceu seus antecedentes históricos descrevendo o samba como “irmão do batuque e parente muito chegado do cateretê; é primo do fado e compadre do jongo” (1933, p. 27). Apresentou o sambista como “homem rude” que canta suas alegrias e mágoas “em versos mal alinhavados, que traduzem o sentir de um poeta que não sabe o que é metrificacão nem tem relações com o dicionario (sic)” (1933, p. 28). Também definiu os fundamentos estéticos da música destacando a batucada e a versificação improvisada e demarcou seus lugares sociais no morro como território tradicional e na roda como prática coletiva autêntica. Para Napolitano e Wasserman,

As afirmações de Francisco Guimarães tinham um alvo claro: a denúncia da indústria fonográfica, que estaria matando o samba autêntico, ao usar e abusar do rótulo. A imagem da “roda de samba” voltaria à cena musical em vários momentos da história da música brasileira, sempre utilizada como imagem crítica à industrialização e à individualização da criação e audição musicais (Napolitano; Wasserman, 2000, p. 170).

Orestes Barbosa nasceu no antigo bairro da Aldeia Campista, na zona norte do rio de Janeiro, em uma família branca de classe média que passou por graves dificuldades financeiras

em sua infância (Didier, 2005). Em *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (1933), descreveu o samba como fenômeno cultural difundido por toda a cidade do Rio de Janeiro, não apenas nos morros. Sem negar-lhe a origem, privilegiou a descrição do samba como fruto dos encontros entre a “filosofia estranha” do morro e os frequentadores dos salões. Para ele, o samba se consagrou através da “síntese da inteligência” (1933, p. 188). Ao contrário dos receios de Vagalume, considerou o rádio um “grande servidor do samba” (1933, p. 189) pois o impulsionou diante de gêneros como o tango e o *fox*, expressões estrangeiras de grande sucesso na época. Também dedicou páginas elogiosas às gravações de discos realizadas por Moacyr Fenelon, cineasta, técnico de som e produtor brasileiro. Atribuiu a Fenelon a responsabilidade de revelar, a partir dos discos, “valores que possivelmente se perderiam longe da sua visão” (1933, p. 192). É uma referência notável já que, até hoje, é pouco frequente a consideração de técnicos de som nos textos críticos sobre o samba. Uma das grandes marcas de Orestes Barbosa nesse debate, portanto, está na atenção à participação do rádio e da fonografia na difusão do samba como música popular.

Para o historiador Lucas Gasparotto, o livro de Barbosa contribui também com a construção do samba carioca como símbolo da nação brasileira e expõe “uma tensão no interior do debate daquele contexto, ao propor a articulação entre distintas temporalidades, que evocam a tradição ou a modernidade da nação enquanto categorias qualificadoras do samba carioca como símbolo da nacionalidade” (2022, p. 3). Leopoldi considera que os setores da população brasileira que pretenderam conferir ao samba o *status* de símbolo nacional demonstraram um flagrante contraste com os agentes do “mundo do samba”. Para ele, os partidários do samba como música nacional o percebem como “uma abstração que se associa a um passado histórico onde localizam, um tanto vagamente, as raízes de manifestações culturais que expressariam os sentimentos da nacionalidade brasileira em gestação” (2010, p. 68). O antropólogo insiste, com isso, na especificidade do “mundo do samba”.

Já Napolitano e Wasserman consideram que o processo de consolidação do samba como padrão de música brasileira tornou cada vez mais difícil a distinção entre o samba do morro e o samba do rádio e do disco proposta por Vagalume. De acordo com eles, o ambiente social e musical do Rio de Janeiro transformou-se rapidamente nas décadas de 1930 e 1940, promovendo cada vez mais o intercâmbio cultural entre os grupos da cidade. Destacam nesse processo a entrada de novos grupos sociais no interior do meio do samba, a fundação das primeiras escolas de samba como lugares da tradição, a mobilidade das experiências musicais pela cidade e “o caldeirão de sonoridades catalisado pela expansão do rádio pressionado e

impressionado pelo potencial de crescimento de audiências que não faziam parte do grupo social que havia configurado, inicialmente, o mundo do samba.” (2000, p. 172).

2.1.2 O “folclorismo urbano” e as influências do mercado

O cenário de indistinção musical promovido pela expansão do rádio comercial levou um grupo de artistas, radialistas e jornalistas do final dos anos 1940 a reunir propostas para a definição e preservação da tradição musical urbana brasileira. Retomando algumas posições de Vagalume e outras de Barbosa, nomes como Almirante e Lúcio Rangel iniciaram um movimento que Napolitano e Wasserman batizam de “folclorismo urbano”, pois surgiu do empenho em definir as características e antecedentes históricos da música urbana de um ponto de vista folclórico. Seus adeptos realizaram um trabalho rigoroso de coleta e catalogação de partituras e gravações que registrassem as sonoridades musicais do Brasil. Os registros serviram como documentos para a elaboração de uma nova historiografia das raízes da música popular.

Almirante (Henrique Foréis Domingues) nasceu em família de classe média no tradicional bairro carioca de Vila Isabel, zona norte do Rio de Janeiro. Estudou em boas escolas, serviu na Marinha (de onde vem o apelido) e trabalhou com contabilidade. Aos 21 anos formou com Braguinha (Carlos Braga), Alvinho (Álvaro Ribeiro), Noel Rosa e Henrique Brito, todos jovens brancos de classe média (Sandroni, 2001), o Bando de Tangarás, grupo inspirado nos conjuntos regionais de grande sucesso na época. O Bando de Tangarás está entre os primeiros grupos a explorar sistematicamente as possibilidades criativas e financeiras do samba no mercado fonográfico e no rádio. Em 1930, lançaram o sucesso “Na Pavuna”, divulgado como o primeiro samba gravado com instrumentos de percussão tocados ao modo das escolas de samba (Sandroni, 2007). No ano seguinte, participaram das filmagens de *Coisas nossas* (1931), longa-metragem dirigido pelo diretor estadunidense Wallace Downey, enviado ao Brasil em 1928 pela gravadora Columbia Records para trabalhar o potencial do mercado brasileiro para discos e filmes. Downey dirigiu e produziu grandes sucessos musicais embalados pelo samba nos anos seguintes, incluindo filmes com nomes famosos do rádio como Carmem Miranda, Ary Barroso, Virginia Lane, Francisco Alves e Mário Reis¹².

As experimentações com as tecnologias de gravação estiveram presentes, para admiração do público, em uma apresentação ao vivo do Bando de Tangarás em 7 de setembro

¹² Dirigiu *Alô, alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935) e *Abacaxi Azul* (1944). Produziu o próprio *Coisas Nossas* (1931), *Mágoa Sertaneja* (1931), *Alô, alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935), *Alô, alô Carnaval* (1936), *João Ninguém* (1936) e *Banana da Terra* (1939) e outros.

de 1931. Em episódio de seu programa radiofônico *No tempo de Noel Rosa*, Almirante conta a história do dia em que, ao fim de uma música do espetáculo, o grupo revelou que a apresentação havia sido gravada em um disco e, logo na sequência, executou o disco para espanto da “assistência inquieta [que] arregalava os olhos, ávida daquela cena inédita.” (No tempo, 1951, 21’10’). A franca adoção dos meios de comunicação de massa por parte do grupo liderado por Almirante, leva Jorge Caldeira (2007) a considerar uma diferença moral entre Vagalume e Almirante. Se para aquele, o samba autêntico produzido nas rodas era degradado em sua disseminação pelos discos e pelo rádio, para este, degradante era receber para tocar ao vivo.

Em 1938, Almirante inicia uma carreira de grande sucesso como radialista. Seus programas musicais de teor didático baseavam-se na ideia de que “o samba, ainda que uma manifestação urbana, era o ponto culminante de várias sonoridades, enraizadas em regiões de povoamento antigo e bases culturais seculares” (Napolitano; Wasserman, 2000, p. 173). Em episódio de um deles, *Aquarelas do Brasil* (1945), Almirante narra a história das escolas de samba do Rio de Janeiro acompanhado por performances musicais ilustrativas dos tipos de samba praticados nelas e por uma “exposição detalhada de seus instrumentos típicos” (Escolas, 1945, 3’40”). Na abertura do programa, após as primeiras demonstrações musicais, relata que o ritmo do samba “já andava nas cantigas tradicionais do povo conhecidas pelos nomes de polcas-tangos e das quais a crônica registra exemplos bem expressivos...” (Escolas, 1945, 6’22”), segue com exemplos musicais. Os pensamentos de Almirante sobre o samba dos anos 1930 e 1940 divulgados em seus programas de rádio seriam reunidos em um livro de 1963 chamado *No Tempo de Noel Rosa - o Nascimento do Samba e A Era de Ouro da Música Brasileira*. A definição destas décadas como “era de ouro” é uma marca do modo folclorista de escrever a história das raízes da música brasileira, segundo Napolitano e Wasserman. Para eles, é notório que a didática do trabalho de Almirante compunha um projeto de reconfiguração de um passado musical.

O mesmo procedimento inspirou a produção da *Revista de Música Popular* (1954-1956), criada para intervir no cenário musical brasileiro dos anos 1950, cada vez mais ocupado por gêneros estrangeiros como o bolero mexicano, o tango argentino e o jazz das *big bands* estadunidenses. A revista empenhou-se em “estabelecer a raiz e a autenticidade do samba, como eixo principal da música brasileira” (Napolitano; Wasserman, 2000, p. 174). A constante referência à incomparável qualidade dos sambas das décadas anteriores fez da revista coordenada pelo jornalista, crítico e produtor musical Lúcio Rangel e por Pêrsio de Moraes um núcleo folclorista que buscava preencher as lacunas do pensamento sobre a música urbana definindo fronteiras entre tradição e modernidade e entre brasilidade e influências estrangeiras.

A revista também procurava unificar o pensamento sobre o samba como um amálgama entre elementos diversos, ao modo de Orestes Barbosa. Lúcio Rangel, em seu livro *Sambistas e Chorões* (2014[1962]), considerado por Wasserman (2002) uma compilação das ideias da revista, defende que

o samba é um só. Os amantes de classificações mais ou menos arbitrárias falam de samba de morro, como o da primeira fase; samba da cidade, segunda etapa, esquecendo-se que a subida ao morro, das populações da cidade, por motivos única e exclusivamente econômicos, só se deu depois do surgimento *oficial* do primeiro samba, com partitura impressa e gravado em disco fonográfico comercial: o famoso “Pelo telefone”, nascido na residência da famosa Tia Ciata, na praça Onze, em 1917, samba da cidade (2014, p. 50).

Outro ponto de relativa aproximação entre as ideias de Rangel e Barbosa, dessa vez a favor do disco como instrumento de disseminação do samba, está no projeto de uma coleção de discos chamada *Antologia da Música Popular Brasileira* em resposta à necessidade urgente de “preservar a nossa música, seja pela regravação e popularização dos velhos discos hoje esgotados, seja pela gravação de novos compositores e sambistas que, considerados não comerciais, tem na sua música toda a pureza tradicional dos temas e formas brasileiras” (Rangel, 1954, p. 27 *apud* Napolitano; Wasserman, 2000, p. 176). A diferença do projeto de Rangel para o elogio de Barbosa ao disco como ferramenta de enfrentamento ao sucesso comercial das músicas estrangeiras, é que, para Rangel, parece valer a premissa de que a música pura e digna de preservação só existe fora do circuito comercial. O mesmo se deduz quando trata do samba das escolas:

enquanto os chamados compositores da cidade gravavam e vendiam suas músicas nos subúrbios da Central e da Leopoldina, nos morros outra casta de compositores fazia sua música sem visar nenhum interesse comercial, apenas para os íntimos de suas festas, para o ‘seu gasto’ como diziam. Deste agrupamento de sambistas, cantores e ritmistas, de dançarinas e curiosos, surgiram as escolas de samba. [...] No desfile carnavalesco de uma escola não havia motivos alegóricos, como nos ranchos ou na apresentação das grandes sociedades. Também não havia orquestra ou conjunto de instrumentos de corda ou sopro. *Era o samba em toda a sua pureza*. O coro cantava unicamente acompanhado de instrumentos de percussão: tambores, cuícas, surdos, etc., hoje bastante conhecidos, mas na época uma novidade. (2014, p. 52, grifo nosso)

Como uma publicação de 1962, o livro de Rangel foi escrito em anos em que as escolas já desfilavam com alegorias e outros elementos diferentes em relação aos tempos do “samba em toda a sua pureza”. Sua descrição de pureza flerta com o lamento nostálgico. Napolitano considera esta uma “perspectiva folclórica enviesada, pois jogava para segundo plano a importância do caráter moderno e dos meios massivos (rádio, disco, cinema) na afirmação do samba ‘autêntico’” (Napolitano, 2010, p. 61).

Stuart Hall chama uma das definições possíveis para o termo “popular” de definição comercial ou de mercado. De acordo com esse entendimento, o “popular” é aquilo que as

massas consomem e parecem apreciar. Esta definição comercial da cultura é indissociável, segundo Hall, das ideias de manipulação e aviltamento das formas e das relações culturais por parte da indústria cultural. A crítica à cultura popular entendida através desse prisma descreve o povo ou como massa manipulada ou como classe trabalhadora resistente, que não é enganada pela indústria e mantém sua autenticidade. Segundo Hall, esse pensamento “ignora as relações absolutamente essenciais do poder cultural – de dominação e subordinação – que é um aspecto intrínseco das relações culturais” (2023, p. 233). Com isso, afirma que “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das relações de poder e de dominação culturais” (2023, p. 234).

A hipótese da existência autônoma da cultura popular é o fundamento de posicionamentos sobre o samba baseados na ideia de prática autêntica e pura anterior ou exterior às relações com outros espaços e grupos sociais da cidade, com o rádio e com a gravação em discos. Segundo o entendimento de Hall, tais posicionamentos desconsideram os processos “dialéticos” envolvidos na busca de dominação dos meios massivos de comunicação:

A dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todopoderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas [culturais] impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural (2023, p. 234).

O pensamento sobre a autonomia do popular também se articula com uma característica do nacionalismo cultural brasileiro da primeira metade do século XX. Segundo o crítico literário Roberto Schwarz, a busca no Brasil até o início dos anos 1960 por um fundo nacional genuíno na cultura foi guiado pela pergunta “como seria a cultura popular se fosse possível preservá-la do comércio, e sobretudo, da comunicação de massa”? (1987, p. 32) Para Schwarz, essa questão teria perdido a verossimilhança após o golpe militar de 1964 e a consequente internacionalização do mercado nacional, a mercantilização das relações sociais e a presença massiva da mídia. Adjetivos como “puro” e “autêntico”, todavia, continuaram sendo associados à cultura popular durante todo o período da ditadura militar. Elas serviram de recurso aos argumentos dos “folcloristas” e de outros grupos culturais diante da crítica colocada por um grupo de agentes do campo cultural constituído majoritariamente por jovens universitários de classe média atraídos por novas tendências da música popular que logo seriam reconhecidas pela sigla de MPB.

2.1.3 As novas gerações e os “folcloristas”: entre a evolução e a decadência

As principais rupturas destacadas pela historiografia dos anos 1950 e 1960 no discurso sobre a música popular brasileira envolvem as reelaborações estéticas da bossa nova e do tropicalismo, a popularização da jovem guarda, o ocaso dos programas radiofônicos, o surgimento dos programas musicais de TV, o sucesso dos festivais da canção e a indexação do popular ao gosto da classe média urbana. Também nestes anos, o disco *long play* (LP), que permitia a gravação de mais músicas na mesma mídia, consolidou-se como principal forma de comercialização da música (De Marchi, 2005) em um modelo de distribuição articulado com os meios eletrônicos de comunicação de massa: o rádio e a televisão.

A reivindicação da brasilidade pelos músicos da bossa nova e do tropicalismo acirrou a disputa discursiva em torno dos valores do popular deslocando o samba urbano carioca dos anos 1930 da posição de referência impoluta construída pelos “folcloristas” para a posição de etapa dentro da que seria chamada de “linha evolutiva da música popular brasileira”. No ensaio “Boa palavra sobre a música popular”, publicado pelo *Correio da Manhã* em 1966, o poeta Augusto de Campos elogiou as considerações do jovem cantor e compositor Caetano Veloso sobre a necessidade de retomar a linha evolutiva da música brasileira como João Gilberto havia feito com a bossa nova:

Não se trata de nenhuma "volta a João Gilberto", de nenhum "saudosismo", mas da tomada de consciência e da apropriação da autêntica antitradição revolucionária da música popular brasileira, combatida e sabotada desde o início pelos verdadeiros "saudosistas", por aqueles que pregam explícita ou implicitamente a interrupção da linha evolutiva da música popular e o seu retorno a etapas anteriores à da bossa-nova, na expectativa de uma vaga e ambígua "reconciliação com as formas mais tradicionais da música brasileira" (Campos, 1974, p. 63).

Para o maestro e arranjador Julio Medaglia, colaborador dos tropicalistas, “o samba herdado do passado continuaria o gênero-matriz para a MPB, constituindo o material base a partir do qual deveria se construir a ‘linha evolutiva’ somente à medida que ele se apropriasse de outras referências musicais” (Napolitano, 2010, p. 60).

Em “Primeira feira de balanço” (1965), Caetano Veloso menciona pela primeira vez uma “linha de evolução clássica” do samba iniciada pela sua divulgação pelo rádio e pelo disco. Uma linha, segundo ele “bastante tênue e interrompida, perdida no emaranhado flutuante da mediocridade.” Já em 1966, em debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* transcrito sob o título “Que caminho seguir na música popular brasileira?”, Caetano afirma que é necessário conhecer e sentir a tradição para propor algo novo na música popular. A partir daí, seria possível dar um passo em direção à modernidade. Em suas palavras:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira (Velloso; Gullar et al 1966, n.p.)

Uma controvérsia entre Caetano Veloso e o jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão é exemplar desse momento que opôs o grupo dos “folcloristas” e o dos “modernos”. Os primeiros, defendiam a necessidade de “proteger” o samba das escolas das influências cosmopolitas da Bossa Nova e do Tropicalismo; os segundos, propunham repensar a relação entre tradição e modernidade na música brasileira.

Tinhorão começou no jornalismo nos anos 1950 e ganhou fama na década seguinte ao escrever uma série de artigos sobre as origens do samba no *Jornal do Brasil*. Em suas pesquisas e produções historiográficas desenvolveu a tese segundo a qual, a partir da década de 1950, a música popular começou a se afastar da íntima relação que mantinha com as tradições populares para se aproximar dos gostos de uma classe média branca atraída pelos valores estéticos estadunidenses divulgados pelos meios de comunicação, principalmente pela televisão. Essa alienação da música das raízes tradicionais se traduziria no afastamento das composições da classe média das formas do samba urbano carioca. De acordo com Napolitano e Wasserman, a obra de Tinhorão “foi a ponta de lança de um pensamento ancorado no folclorismo urbano, cujo eixo era a atuação de homens da imprensa (sediados sobretudo na imprensa carioca) e agitadores culturais” (2000, p. 180). Napolitano e Wasserman não nomeiam diretamente estes “homens de imprensa” e “agitadores culturais”, mas é possível supor que estejam tratando de nomes atuantes nas décadas de 1960 e 1970 como os dos jornalistas Sérgio Cabral, Jota Efegê (João Ferreira Gomes) e Roberto Moura e de produtores culturais como Hermínio Bello de Carvalho, Jorge Coutinho e Leonides Bayer. Como herdeiros do tema da expropriação cultural, central para Tinhorão, os historiadores citam Muniz Sodré pela publicação de *Samba, o dono do corpo* em 1978 e Ana Maria Rodrigues pela publicação de *Samba negro, espoliação branca* em 1984.

Para Tinhorão, a valorização crescente nos anos 1960 e 1970 da produção dos compositores da vanguarda universitária demonstrava uma reação elitista ao breve momento de afirmação popular ocorrido nos anos 1940 e 1950 com os programas de auditório e shows de calouros das rádios frequentados em grande parte por “jovens negras e mestiças pobres do subúrbio” (2014, p. 209). Considerou, assim, que

uma nova realidade estava se impondo: o rádio passava pouco a pouco de teatro do povo para veículo sonoro de expectativas de ascensão social de novas camadas da classe média emergente, mais ligadas às subliminares mensagens econômico-culturais da nova era de integração no universo do consumo internacional do que na pobre realidade brasileira (Tinhorão, 2014, p. 123).

A controvérsia pública com Caetano se inicia quando este resolve responder em 1965 a artigos de Tinhorão no *Jornal do Brasil* reunidos posteriormente no livro *Música popular: um tema em debate* (1997 [1966]). Em um deles, Tinhorão afirma categoricamente que “o aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares (1997, p. 36). Para ele, por serem incapazes de “sentir na própria pele a assimetria característica do ritmo negro” (1997, p. 37), os músicos da bossa nova romperam com a tradição e modificaram o samba no que ele ainda apresentava de mais original, seu ritmo. Em resposta, Caetano declara que os artigos “históricos” de Tinhorão com críticas à Bossa Nova levavam à conclusão de que

a atuação dos artistas da classe média é (se levarmos até o fim esse raciocínio) apenas um acidente nefasto: não houvesse ocorrido isso e o futuro nos asseguraria pobres autênticos cantando sambas autênticos, enquanto classe-médias estudiosos, como o senhor Tinhorão, aprenderiam os nomes das notas (1976 [1965], p. 1),

Na sequência do texto, reverberando e atualizando o antigo debate entre Vagalume e Orestes Barbosa, Caetano argumenta que Tinhorão, ao cristalizar o samba em um momento definitivo, ignora tanto sua pré-história baiana quanto seus movimentos contemporâneos já que o samba, há muito, não se restringia ao morro. Contrariando o argumento de Tinhorão sobre o prejuízo ao popular causado pela ação da classe média e dos universitários, Caetano pontua que:

Com os meios de divulgação servindo à (servindo-se da) mediocrização das massas, o samba e sua discussão interna são do interesse de uma elite. Os grandes sambas tradicionais do Rio de Janeiro cada vez se afastam mais do carnaval. Sem demagogia, temos de reconhecer que mantemos acesa a brasa do samba graças ao interesse de uma facção da juventude universitária pelo futuro da cultura no Brasil (1976, p. 12).

Desse modo, Caetano enaltece a atualização do samba na música popular pela bossa nova e pelos compositores universitários, dentre os quais se inclui, como aquilo que manteve sua energia, sua vitalidade. Esse trecho do artigo resume o argumento sobre as possibilidades futuras do samba na visão dos “modernos” e marca a posição de discordância com uma movimentação em torno do futuro do samba iniciada no Rio de Janeiro três anos antes da publicação de Caetano.

Em dezembro de 1962, o I Congresso Nacional do Samba foi realizado pela Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro no Palácio Pedro Ernesto, então sede da Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara. Segundo a “Carta do Samba”, documento redigido ao fim

do Congresso pelo etnólogo, historiador e folclorista Edison Carneiro, a intenção da reunião foi propor medidas práticas para “preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso” (CNFCP, 2012, p. 24). O congresso contou com a participação de músicos como Pixinguinha, Donga, Ari Barroso e Aracy de Almeida e intelectuais associados à perspectiva cultural “folclorista” como José Ramos Tinhorão, o jornalista Sérgio Cabral, o ator e teatrólogo Pascoal Carlos Magno, o jornalista Jota Efegê, o compositor e radialista Paulo Tapajós e o próprio Edison Carneiro.

A “Carta do Samba” se apresenta como um instrumento regulador da prática do samba tradicional. As medidas nela propostas envolvem: instruções aos compositores para que suas experimentações musicais não transformem o samba a ponto dele ser descaracterizado ou desnacionalizado; recomendação a compositores e intérpretes para registrarem suas músicas em editoras nacionais ou em editoras estrangeiras que favoreçam o desenvolvimento da música nacional; exortação ao uso de instrumentação e arranjos que garantam exclusividade ou, ao menos, evidência aos instrumentos de percussão; estímulo à documentação, arquivamento e divulgação da música popular¹³; e o reconhecimento das escolas de samba como espaços de preservação do “samba autêntico”. Sobre este ponto, escreve Carneiro que:

O samba produzido pelas escolas guarda comovedora fidelidade às suas origens. Que o compositor o cante sozinho em primeiro lugar; que a escola o aprenda para cantá-lo em coro; que os compositores submetam à aprovação geral, em concurso, as suas produções – são hábitos que se não devem perder, num momento como o atual em que desejamos, preservando as características tradicionais do samba, permitir que se desenvolva em paz, imune às pressões da impaciência real ou fictícia da nossa hora. [...]

Ressalvada, mais uma vez, a liberdade de criação artística, a preservação das características do samba se impõe como um dever realmente patriótico, já que redundará na defesa serena, inteligente e compreensiva, mas vigilante e enérgica, de um dos traços culturais que mais nos distinguem como nacionalidade. (CNFCP, 2012, p. 28)

Em resposta às pressões do mercado da música e às mudanças no meio do samba, os signatários da “Carta do Samba” apostam, então, nas escolas como guardiãs dos procedimentos autênticos de criação, escolha e transmissão dos sambas fieis às origens. Em menos de dois

¹³ Tânia da Costa Garcia (2017) destaca a relação de legitimação que esta recomendação da carta estabelece entre a música popular e a música folclórica. Segundo ela, “Chama atenção na carta a relação estabelecida entre música folclórica e música popular, na qual a primeira legitima a segunda, com destaque justamente para o trabalho do radialista Almirante. (Garcia, 2017, p. 67). Notar o estabelecimento desta relação colabora com o entendimento do contexto em que iniciativas de documentação do popular e do folclórico serão realizadas nos anos seguintes. Tais iniciativas caracterizam a obra fonográfica de Candeia, principalmente no disco *Samba de Roda* (1975), e as políticas culturais do Estado realizadas por órgãos como o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, criado em 1965, e a Fundação Nacional de Arte (Funarte), criada em 1976. Para mais detalhes sobre as definições históricas e as aproximações e distinções entre os termos “música popular” e “música folclórica” na história da música popular brasileira, conferir Garcia (2017) principalmente as páginas 59 a 63.

anos, todavia, um dos participantes do congresso publica um texto em *O Jornal*, periódico do Rio de Janeiro, denunciando a crise das agremiações em seu papel de proteção da tradição.

2.1.4 Mudanças nas escolas de samba: prestígio e crise nas quadras

Em “As escolas estão fugindo à origem e pureza do samba” (1964), Jota Efegê realizou uma breve historiografia do samba urbano carioca associando as “autênticas e primitivas rodas de samba” (2007, p. 90) aos desfiles competitivos das escolas. Considerou que, desde o início, a concorrência nos desfiles e o auxílio financeiro oferecido pelo Departamento de Turismo do Distrito Federal levaram as escolas, “simples grupamento de sambistas”, a se preocuparem mais com o aspecto espetacular e alegórico do desfile. Sua indignação se expressou na denúncia de que a musicalidade das escolas, que até então vinha mantendo fidelidade à origem apesar do espetáculo, começava a sofrer interferências. Segundo ele, o “afrouxamento da rigidez” dos últimos anos estava gerando a inclusão na bateria das escolas de instrumentos alheios à tradição do samba demonstrando a “pouca fidelidade músico-coreográfica àquilo do qual surgiram ou deveriam ter surgido” (2007, p. 89). Criticou também a profissionalização da mão de obra das escolas por considerar que com a contratação de “cenógrafos eruditos, coreógrafos cultos, músicos e executantes que leem nas cinco linhas da pauta, [as escolas] truncam a essência folclórica própria e tornam-se em esplendorosos *shows* bem dirigidos” (2007, p. 90).

Efegê exemplifica com sua crítica o desenvolvimento de um conflito entre concepções opostas para o futuro das escolas que Roberto M. Moura descreve como um movimento de “distanciamento entre sambistas e escolas” (Moura, 2004, p.164). De acordo com Moura:

A partir do instante em que o desfile das escolas de samba se tornou o ponto principal do carnaval carioca, o sambista passou a viver um paradoxo. Sua escola tinha cada vez mais prestígio. Sua festa, cada vez mais admiradores, dentro e fora do país. Em compensação, o espaço de divulgação de seus sambas foi se tornando uma exclusividade do samba-enredo. A disputa estimulada pela novidade do faturamento do direito autoral, acabou acirrando as divergências que trouxeram como resultado o afastamento das quadras daqueles que já não sentiam nelas o ambiente antigo (2004, p. 163).

O fenômeno não era exatamente inédito, mas se intensifica nos anos 1960. Duas iniciativas da década demonstram como o afastamento dos sambistas de suas agremiações levou ao deslocamento de suas atividades profissionais para outros espaços da cidade. Em 1963, o veterano Cartola, que havia se afastado da Mangueira no final dos anos 1940, abriu com sua esposa Zica o restaurante Zicartola, “a primeira casa de samba do Brasil” (Moura, 2004, p. 178). Instalado num casarão da Rua da Carioca, o Zicartola levou a cultura das festas de samba com boa comida e bebida como um modelo de negócio para o centro comercial da cidade.

Promoveu rodas de samba com a participação de Clementina de Jesus, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Elton Medeiros, Paulinho da Viola (que teria ganhado o apelido na casa) e outros sambistas.

Muito frequentado por jornalistas e produtores culturais da classe média como Sérgio Cabral, Lúcio Rangel, Sergio Porto, Jota Efegê, José Ramos Tinhorão e Hermínio Bello de Carvalho, o Zicartola foi um catalizador das alianças entre eles e este grupo de sambistas nos anos seguintes. Nuno Velloso, professor, compositor e frequentador citado por Moura, considerou que outro grande legado do Zicartola foi “ter aberto para toda uma geração de sambistas a estrada que levaria ao disco e à carreira profissional” (Velloso *apud* Moura, 2004, p. 180).

Dois anos depois da inauguração, a experiência do Zicartola motivou o poeta e produtor musical Hermínio Bello de Carvalho a recriar uma roda de samba como espetáculo teatral. Lançado em 1965 no Teatro Jovem na Praia de Botafogo, o espetáculo *Rosa de Ouro* reuniu Aracy Cortes, Clementina de Jesus, Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Nelson Sargento em apresentações regulares por mais de um ano que inspirariam outras produções como *Cartola Convida* na praia do Flamengo no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 e a *Noitada de Samba* do Teatro Opinião em Copacabana nos anos 1970. *Rosa de Ouro* foi descrito em jornal da época como

um espetáculo autêntico, sem artificialismos de *show business* e sem literatices cheirando a diletantismo político. (...) Para cozer (sic) o espetáculo, Hermínio lançou mão de um único recurso: a projeção de slides. Além disso, apenas o palco nu, algumas cadeiras, vozes e sons. Sons de violão, cavaquinho, pandeiro, tamborim, reco-reco, caixa de fósforos. Sons e vozes que vão criando uma intimidade crescente entre intérpretes e público, até que palco e plateia se irmanam na mesma alegria singela. A alegria do Rio e de sua gente. (Moura, 1972 *apud* Moura, 2004, p. 187).

O texto exalta a simplicidade como sinal de autenticidade, enaltece a recusa dos recursos “de *show business*”, e descreve os instrumentos típicos das rodas de samba e dos desfiles das escolas como promotores da sonoridade adequada ao momento. A descrição faz parecer que tanto o jornalista Roberto M. Moura quanto o produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho comungavam a concepção “folclorista” do samba “autêntico”, mas a criação do Zicartola e a produção do espetáculo *Rosa de Ouro* demonstram que as relações no campo do samba urbano carioca estavam mudando.

Com eles, o samba referenciado nas escolas passou a ser praticado e experimentado com regularidade em espaços de entretenimento frequentados pela classe média na zona sul e no centro da cidade. Sua dissociação do território das escolas, acompanhada pelo aumento do número de sambas gravados em discos, naturalizaram práticas de escuta relacionadas àquilo

que Marcos Edson Cardoso Filho chamou de “cultura da gravação”¹⁴, uma escuta determinada pelas tecnologias da indústria fonográfica. Não à toa, do espetáculo *Rosa de Ouro* resultaram dois LPs: *Rosa de Ouro* (1965) e *Rosa de Ouro 2* (1967). Por outro lado, o sucesso das escolas de samba, cujas consequências foram criticadas pelos sambistas antigos que delas se afastavam, atraía o mesmo público do Zicartola e do *Rosa de Ouro* para os ensaios nas quadras nos morros e no subúrbio, acirrando a disputa por espaço nas agremiações. É nesta conjuntura que Candeia aparece aos olhos e ouvidos da classe média carioca e da grande imprensa.

O nexos feito aqui entre as escolas de samba e os sambas gravados em disco a partir dos anos 1960 baseia-se na reiterada consideração das escolas como espaços de preservação da musicalidade do samba autêntico (Efegê, 2007; CNFCP, 2012; Rangel, 2014) e, também, nas contratações de sambistas das alas dos compositores pela indústria fonográfica nesta época, seja como compositores, seja como intérpretes. Desde o final da década de 1920, os compositores de samba (nem sempre das escolas) negociavam com o mercado musical, incipiente e informal, a venda de canções que seriam interpretadas pelas vozes consagradas no rádio, no disco, no teatro e no cinema: Carmem Miranda, Francisco Alves e Mário Reis são exemplos famosos.

Alguns compositores da época também gravavam seus sambas como intérpretes, como foi o caso de Donga e Noel Rosa. Eram exceções¹⁵. Em *Sambistas e Chorões* (1962), Lúcio Rangel conta que “compositores como Gradim, Canuto, Brancura, Baiaco e o já citado Cartola raramente gravavam discos e, quando isso acontecia, muitas vezes suas composições apareciam com nomes de pseudoautores” (Rangel, 2014, p. 55).

A partir da década de 1960, em função de um nicho de mercado aberto após o sucesso comercial de sambistas como Martinho da Vila e Paulinho da Viola, tornou-se mais comum compositores oriundos das escolas de samba gravarem suas próprias composições, além de fornecê-las para intérpretes em ascensão no mercado fonográfico. As gravações nestes anos dos primeiros discos de sambistas da geração anterior como Cartola e Ismael Silva ilustram esse novo contexto de “valorização, mesmo que tardia, de compositores identificados à tradição das escolas de samba” (Vicente, 2008, p. 112).

Duas razões podem ser apontadas para a atração que o mercado fonográfico exerceu sobre os compositores oriundos das escolas de samba. Em tese, ele prometia retorno financeiro para compositores que em sua maioria dividiam a criação de sambas com outras ocupações para

¹⁴ Sobre a noção de “cultura de gravação”, conferir o capítulo 3 Gravando raízes para o samba.

¹⁵ Humberto Franceschi conta que após o surgimento da gravação elétrica e das primeiras estações de rádio comercial, os melhores entre os sambistas do grupo do Estácio participavam de gravações e transmissões fazendo parte do coro ou do ritmo (2014, p. 57).



Figura 1 Ensaio Portela 1956. Fotos: Marcel Gautherot/Coleção IMS



Figura 2 Desfile Portela 1959. Fotos: Marcel Gautherot/Coleção IMS

manter sua subsistência (como registra Margarida Autran [2005, p. 74], Cartola era aposentado do Ministério da Indústria e Comércio; Dona Ivone Lara, enfermeira; Nelson Sargento, pintor de paredes; Noca da Portela, feirante). Além disso, as mudanças nas relações de poder dentro das escolas diminuíram consideravelmente o prestígio dos sambistas diante da burocracia administrativa e financeira das agremiações. É notável como, a partir da década de 1970, as escolas deixam de ser associadas ao nome de seus compositores (a Estácio de Ismael, a Vila de Noel, a Mangueira de Cartola) e passam a ser mais associadas ao nome de seus presidentes e patronos (a Beija Flor de Anísio Abraão, a Mocidade de Castor de Andrade, a Portela de Carlinhos Maracanã, o Salgueiro de Miro Garcia) e também, por um tempo, pelo de seus intérpretes nos desfiles (Neguinho da Beija Flor, Jamelão da Mangueira).

Sentindo-se desprestigiados pelas escolas, os sambistas levaram suas criações para outros espaços: para casas noturnas, para churrascarias, para clubes e para a indústria do disco. Poucos se afastaram definitivamente de suas escolas, contudo. Além de seus fortes laços comunitários, seu berço nas escolas era um atributo legitimador que justificava e valorizava sua presença no mercado da música e distinguia suas composições, consideradas mais “autênticas” quando gravadas com arranjos reconhecidos como típicos da sonoridade das escolas. Como pontua Felipe Trotta,

sempre foi a partir das rodas e das escolas que os sambistas adquiriram prestígio e conquistaram posições no mercado de música. As rodas funcionavam (e ainda funcionam) não só como espaço de trocas afetivas e simbólicas, mas também como momentos de integração entre sambistas e profissionais do mercado (2011, p. 86).

A consciência desta valorização por Candeia é descrita em matéria do *Jornal do Brasil* de 1975 sobre sua participação no programa de rádio “Especial Rádio JB”:

Segundo Candeia, as escolas de samba contribuíram bastante para que compositores como ele, Nelson Cavaquinho e Cartola pudessem gravar. “Afirmo isto publicamente, sem medo de errar e inclusive quero ser honesto, acima de tudo, comigo mesmo, avisando quem comprar meu disco, não ver nele a obra de um cantor, mas sim a de um sambista que teve a oportunidade de dar o seu recado, de mostrar o que aprendeu” (Ser, 1975, p. 8).

A partir desses movimentos identificados nas décadas de 1960 e 1970, o samba “autêntico” das escolas se torna intimamente relacionado com a indústria fonográfica. Relação que ficaria ainda mais direta a partir da consolidação do samba-enredo como principal música do Carnaval e com a venda dos discos de samba-enredo dos desfiles a partir do fim da década de 1960.

2.2 Os anos de Candeia: triunfo no mercado e resistência

Candeia já era reconhecido no meio das escolas desde 1953 quando, aos 17 anos, apresentou seu primeiro samba-enredo para a Portela. “Seis Datas Magnas”, composto em parceria com Altair Prego, foi escolhido para o desfile daquele ano. A escola foi campeã com nota dez em todos os quesitos, fato inédito até então. Candeia compôs outros cinco sambas campeões para sua escola, contudo, apenas no final dos anos 1960, sua fama se estenderia aos grandes meios de comunicação. Em 1970, o sambista inicia um intenso intercâmbio entre a quadra da escola de samba e a indústria do disco. Neste ano, lança seu primeiro LP individual¹⁶. Foram cinco lançamentos solo e três coletivos até 1978, ano de sua morte e de seu último disco. Sua consagração prévia no meio das escolas e seu compromisso com a tradição das quadras tornaram sua trajetória fonográfica indissociável da referência a elas. Na divulgação de seus discos, nas resenhas críticas, nas entrevistas concedidas, o nome da Candeia foi invariavelmente caracterizado como referência do samba autêntico, tradicional e de resistência.

Sua apresentação ao grande público foi acompanhada pelo resgate de momentos de sua infância que não deixavam dúvidas sobre sua relação radical com o samba. Perfis publicados em jornais (Hartenberg, 1970; Candeia, 1971) e biografias realizadas após sua morte (Vargens, 2014; Buscácio, 2005)¹⁷ narraram seus primeiros anos em Oswaldo Cruz, tempos vividos entre nomes consagrados do samba que frequentavam os pagodes realizados por seu pai no quintal da casa da família. Contaram como, para Candeia pai, partido-alto, feijoada e batida de limão compunham a festa perfeita mesmo para comemorar o aniversário do filho, que sonhava com um bolo e velinhas. Descreveram seus primeiros momentos na Portela com seu grupo de amigos da adolescência, muitos dos quais se tornariam também compositores; suas primeiras composições; sua liderança na formação da “Ala dos Impossíveis”, uma ala de jovens sambistas que a cada novo desfile apresentava inovações performáticas¹⁸.

O trabalho de Candeia como investigador na Polícia Civil entre os anos 1959 e 1965 é também constantemente lembrado, principalmente pela contradição apontada entre sua fama de sambista boêmio e sua atividade policial, relatada como violenta e hostil envolvendo a

¹⁶ Não foi a primeira gravação de Candeia, contudo. Ele havia entrado em estúdio em 1966 para gravar o disco Mensageiros do Samba junto a Casquinha, Arlindo, David, Jorge, Picolino e Bubu (Vargens, 2014, p. 160).

¹⁷ Único livro dedicado à biografia do sambista, *Candeia: luz da inspiração* ([1983] 2014), escrito pelo professor da Faculdade de Letras da UFRJ e amigo do Candeia, João Baptista M. Vargens, continua sendo até hoje a principal referência de estudos que buscam as histórias da vida privada e pública de Antônio Candeia Filho. O livro foi lançado cinco anos após sua morte e financiado pela Fundação Nacional de Arte (Funarte).

¹⁸ Vargens (2014) narra a história da invenção de uma coreografia na Ala dos Impossíveis em 1957 e comenta: “No dia seguinte, a imprensa não economizou elogios. A inovação dera certo e daí em diante todos esperavam a novidade a ser trazida no próximo ano pelos Impossíveis” (2014, p. 38).

tribunal do disco

Quando determinados compositores se trancam em laboratórios e manipulam provetas e cadinhos para fazer música, numa busca desesperada da inovação diante do pavor de serem chamados de quadrados, eis que surge Candêia, sambista de tradição, somente agora tendo a oportunidade de gravar as suas próprias músicas. Para que se tenha idéia de quem é Candêia e do que ele representa no contexto de nossa cultura popular, basta dizer-se que o próprio Paulinho da Viola confessou ter recebido dele a sua maior influência. Não é um "estouro" por certo, este disco, mas tem a sua importância, e grande, sobretudo para aqueles que não se deixam levar pela onda de um vanguardismo duvidoso. **MODESTO VENTONHA:** Nota 7.

Candêia canta o samba como ele deve e precisa ser cantado. E no gênero é bom. Dico "no gênero" porque o LP não tem categoria para ultrapassar as fronteiras do samba tradicional. Perderia, longe, num confronto com as composições de Chico Buarque, Paulinho da Viola ou da dupla Marcos Paulo Sérgio Valle. Mas é preciso guardarem-se as devidas proporções e esquecer-se o primarismo das letras e das melodias. Então, sim. Integrados no clima, estaremos em con-



Candêia (Antonio Candêia Filho) pode ser considerado um "mestre" do samba intuitivo e, nessa característica, deve ser encarado. Embora menos-prezado pelos que buscam a "inovação" a qualquer preço, é o samba intuitivo válido e respeitável em termos de cultura popular. Candêia somente agora grava o seu primeiro disco, que, quando mais não seja, serve para se aquilatar a ruína de Martinho da Vila como cantor e como compositor, e que muito antes lhe procurou explorar as pegadas. Como continua a explorar. De si a que maior para a faixa A Volta. O excelente trombone é de Raulzinho e ainda há a presença de pastôras, violões, cavaquinho e ritmo. A capa é um primor de mau gosto. **MISTER ECO:** Nota 6.

FICHA — Título: CANDEIA. Faixas: Dia de Graça, O Pagode, Prece ao Sol, Samba da Antiga, Sorriso Antigo, A Volta, Vila da Vila, Segundo Fu-

A prática, ao que parece, começou com Ataulfo Alves, quando o compositor teve uma de suas obras recusada por vários intérpretes. Ataulfo gravou a música e a transformou em sucesso, que perdura até hoje, para desespero dos que ficaram fora dos royalties. Mas essa história de o próprio compositor interpretar a sua música, o que se tornou moda, nem sempre dá certo e poucos se salvam. Há casos que dão para enganar, como acontece com Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Mas, neste disco, o que acontece realmente é que o cantor Candêia não consegue esconder o seu intuito criminoso de liquidar com o compositor Candêia. E isto não deve ser feito. **JOSÉ MESSIAS:** Nota 6.

LP de samba só é coisa rara na praça e há que se soltar foguetes quando algum aparece, rompendo a avalanche da música estrangeira e dos inconstantes lê-lê-lês. Candêia é isso: samba! Samba limpo. Samba que não é fabricado em laboratório mas nasce pura e exclusivamente da inspiração, essa mesma inspiração tão contestada pelos jovens compositores de melhor acesso à música. Preste atenção à faixa A Volta veja se não dá vanta-



Encontro Com as Raízes

Desde sexta-feira última, dia 12, uma nova frente, em defesa do samba, foi aberta. O Clube Orleão Portugal do Rio de Janeiro naquela noite apresentou e continuará apresentando todas as sextas-feiras, às 22 horas, um espetáculo que pretende mostrar o que há de melhor em matéria de música autêntica da nossa terra. O primeiro compositor homenageado foi o mestre Candêia, da **ta que interpretou todo o seu c**

O Público exigiu de
CARTOLA CONVIDA
Todas as 6as. e sáb., nova atração
HOJE e AMANHÃ, ÀS 22 Hs.
CANDEIA
Com conjunto "NOSSO SAMBA", passistas e ritmistas — Pro-
lelu da Manguela e Carlos Santos — Dir.: Jorge Coutinho e
de Oliveira — **TEATRO CONSERVATORIO** — (Escola d
Praia do Flamengo, 132 — Res.: 225-7990

CARTOLA CONVIDA
Todas 6as. e sábados nova atração
Hoje, às 22 horas.
CANDEIA
com conjunto "NOSSO SAMBA", pas-
tas e ritmistas. Dir.: Jorge Coutinho
Haroldo de Oliveira. Prod.: Lelê
Manguela & Arthur J. Poern
TEATRO DO CONSERVATORIO — (Escola de Teatro da Fl
Praia do Flamengo, 132 — 225-7890 (reservas).

Samba

KODA DE SAMBA — Com atrações especiais todas as semanas, passistas, ritmistas, portideiros e apresentações de danças africanas. Escola de Samba do Sanguero, na sede social do América, Rua Campos Sales, Todas as quartas-feiras, às 21 horas.

KODA DE SAMBA — Comandada por Paulinho da Viola. Com Zé Kéti, João Nogueira, Candêia, passistas e ritmistas da Portela. No Portelão (Rua Arruda Câmara, 3, tel.: 390-3520). Somente as sextas-feiras, a partir das 22 horas.

KODA DE SAMBA — Com vários compositores, ritmistas e sambistas. Na Escola de Samba Unidos de Vila Isabel (Rua Barão de S. Cristóvão

CANDEIA DE UM SAMBA DE SEMPRE

MARY HARTENBERG



Candêia, um violi

Clepe — Primeira Noite do Samba Autêntico amanhã, às 20h, com a participação especial de Candêia, na sede. Com o grupo da Portela, Imperiais do Ritmo e portideiros das Grandes Escolas. Homenagem à diretoria do Renascença. Alta Tensão na sede náutica, domingo, às 16h, com o Fórmula 7. Atração: Grupo Show do Bafo da Onça. Venda de mesas na sede própria. Desconto especial, para os sócios, da peça Hair, hoje. Ingressos na secretaria. Malba Tahan, o matemático, no dia 6, na sede própria. Ass-
bléia-geral da cooperativa de automóveis

PÁGINA 10 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio

CANDEIA, aula de samba

— O samba tem uma harmonia mais rica e mais variada, do rente. Enquanto as outras cri-
ças no dia de aniversário apa

- 1 O Cruzeiro, 28 jul 1970
- 2 Jornal do Brasil, Caderno B, 13 set 1973
- 3 Diário de Notícias, Segundo Caderno, 16 jun 1970
- 4 Jornal do Brasil, Caderno B, 20 nov 1970
- 5 Jornal do Brasil, Caderno B, 29 ago 1970

- 6 Jornal do Brasil, Caderno B, 1 jul 1970
- 7 Jornal do Brasil, Caderno B, 19 e 20 dez 1971
- 8 Jornal do Brasil, Classificados, 26 nov 1970
- 9 Diário de Notícias, 17 ago 1973

Figura 3 Candêia em jornais dos anos 1970

detenção de companheiros do samba e a agressão de prostitutas. Nesse tempo como policial, Candeia se envolveu em uma briga de trânsito que terminou em tiros, um dos quais atingiu sua medula e o colocou em uma cadeira de rodas para o resto da vida. Depois de um período em depressão, Candeia foi regularmente visitado no final dos anos 1960 por amigos do samba, dentre os quais, Martinho da Vila, já consagrado no meio das escolas e em expressiva ascensão no mercado fonográfico. Segundo o relato de Martinho:

Eu cooperei, acho eu, para a readaptação do Candeia e fui responsável pela primeira vez que apareceu na televisão depois de paralítico. Eu tinha uns minutos no programa da Bibi Ferreira na Tevê Tupi, em que podia apresentar um convidado meu, e convidei o Candeia. Por azar nesse dia ‘estourou’ o tempo – ele ia fazer o *grand finale* – a televisão não media muito direito e não deu tempo de ele se apresentar. [...] Na segunda vez foi difícil. Tive de convencê-lo novamente. Ele disse: “O pessoal da televisão nem veio pedir desculpas. Só mesmo você”. Aí, a Bibi foi lá, pediu desculpas, a produção toda. (Vila *apud* Vargens, 2014, p. 53).

Em outra história relatada por Martinho, o amigo convence Candeia a ir ao Teatro Opinião, na Zona Sul do Rio de Janeiro:

O Candeia falava: “Não vou, não quero ninguém com pena de mim, pena da cadeira de rodas, no palco”. Aí eu falei “Não, Candeia, você vai. No Teatro, eu apago a luz, coloco você lá, coloco uma mesa na frente. Você senta, fica tomando uma cerveja, fica com o seu violão e canta”. Daí ele topou. E ele emocionou todo mundo! Quando eu anunciei o Candeia, ele cantou: “Sentado em trono de rei/Ou aqui nessa cadeira/ Eu já disse, eu já falei/Que seja qual for a maneira/ Quem é bamba não bambeia /Falo com convicção/ Enquanto houver samba na veia/Empunharei meu violão” [letra de “De Qualquer Maneira” (1971), de Candeia]. Ih, foi uma emoção incrível! (Vila, 2020, p. 17A)

A apresentação é contada como uma prova de sua força de superação. Os acontecimentos narrados simbolizam o rito de passagem da quadra ao disco. Do mundo das escolas de samba ao mundo da indústria cultural, do rádio, da TV, dos filmes, das apresentações em teatros e casas de show da Zona Sul, das entrevistas para os mais variados veículos da imprensa.

Com o lançamento de seu primeiro disco solo em 1970, as opiniões de Candeia ganham maior repercussão na imprensa. Seu nome aparece em resenhas sobre seus discos e na divulgação de espetáculos em que participaria como atração principal, como a *Noite da Seresta e Samba* no clube Renascença, ou como convidado de outros sambistas, caso do *Cartola Convida*, série de apresentações realizadas por Cartola no Conservatório de Teatro da Praia do Flamengo. Também se tornaram comuns as menções às composições de Candeia inscritas nos festivais da canção que ainda ocorriam nos anos 1970 como o Festival Internacional da Canção e o I Festival do Samba na Portela.

A atenção dirigida a Candeia era apenas uma fração do espaço obtido por sambistas nas páginas dos principais jornais. Martinho da Vila, como grande líder de vendas de LPs, e

Paulinho da Viola eram assunto frequente. Cartola, Clementina de Jesus, Clara Nunes, João Nogueira, Beth Carvalho, Xangô da Mangueira dentre outros apareciam semanalmente nos cadernos culturais da imprensa. Ao mesmo tempo em que o poder dos compositores era revisto no interior das escolas, a imprensa e a indústria da música mostravam-se interessadas por eles. Politicamente, os sambistas souberam aproveitar a abertura. Articulando estes três âmbitos de produção cultural diferentes, mas profundamente interdependentes (escolas, imprensa e indústria), os sambistas incorporaram o samba nas lutas culturais da década.

Em “Notas sobre a desconstrução do popular”, Stuart Hall considera que “a abertura histórica pela qual se pode construir uma cultura genuinamente popular” (2023, p. 242) se apresenta quando classes e indivíduos podem ser constituídos como força contra o bloco do poder. Como grupo social composto principalmente por negros e negras dos morros e subúrbios da cidade, este grupo de sambistas dos anos 1970, a partir de seus esforços e de alianças, conquistou espaço na imprensa, na indústria do disco e nas casas de show das zonas nobres da cidade constituindo-se em uma força popular. Com isso, o samba que praticavam foi inserido em uma dinâmica de resistência e consentimento na luta contra a cultura dos detentores do poder nas gravadoras, nos meios de comunicação, no Estado e, inclusive, na imprensa, entre aqueles que enalteciam o samba a partir de sua folclorização. Como explica Hall: “A capacidade de constituir classes e indivíduos enquanto força popular – esta é a natureza da luta política e cultural: transformar as classes divididas e os povos isolados – divididos e separados pela cultura e outros fatores - em uma força cultural popular-democrática” (Hall, 2023, p. 241-242). Em seu movimento entre as escolas e a indústria cultural, os sambistas daquela época desenvolveram, de forma genuinamente popular, as possibilidades criativas de sua tradição.

2.2.1 Samba como artigo de consumo

Em “Samba, artigo de consumo nacional” (2005[1979]), texto escrito para uma coletânea sobre a cultura brasileira nos anos 1970¹⁹, a jornalista cultural Margarida Autran defende que aquela havia sido “a década do samba” (2005, p.71). Nela, o samba havia se tornado uma mercadoria rentável, objeto de negociações, muitas vezes desiguais, entre a indústria fonográfica, o Estado controlado pelos militares, os sambistas dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro e novos intérpretes oriundos da classe média. Com grande aceitação no

¹⁹ Trata-se de *Anos 70, ainda sob a tempestade* (1979), panorama sobre a produção cultural no Brasil organizada por Aduino Novaes, escrita por artistas e intelectuais atuantes na época. Sua primeira edição foi publicada em 1979, em 2005 ganhou uma segunda edição. Todos os ensaios da coletânea estão disponíveis gratuitamente em: <https://artepensamento.ims.com.br/colecao/anos-70-ainda-sob-a-tempestade>.

mercado, os discos de samba tornaram-se um investimento de pouco risco para a indústria fonográfica ao ponto dos LPs de Martinho da Vila garantirem altas vendas mesmo em momentos de baixa no mercado.

Adelzon Alves (2023), radialista e produtor musical do segundo disco de Candeia e de outros intérpretes e compositores de samba como Clara Nunes, Zé Catimba e João Nogueira, explica que gravar um disco de samba era considerado um investimento caro pelas gravadoras. Além do intérprete vocal, demandava a contratação de grande número de músicos que tocassem todos os instrumentos utilizados na base rítmica e harmônica das composições. Em comparação com outros gêneros mais comerciais que utilizavam apenas teclado eletrônico e voz, só mesmo garantindo altas vendas para um disco de samba obter o necessário investimento das gravadoras. Para os sambistas, a gravação de suas composições significava a possibilidade de reconhecimento social e ganho financeiro, consequências que alimentavam o sonho de muitos, mas se concretizavam para poucos. Martinho da Vila comentou este processo:

De repente, dezenas de sambistas de escolas, que faziam seus sambas para o pessoal cantar na quadra, receberam os acenos das gravadoras para lançarem suas músicas e passaram a sonhar com o sucesso. Para eles, as gravadoras estavam interessadas em lançar seu nome quando, na realidade, estavam apenas interessadas em lançar determinada música. Conheço muitos que largaram seus empregos na ilusão de ingressarem no meio artístico. De repente, aquela desilusão. São esquecidos pela gravadora, à medida que a música vai saindo das paradas (Vila, 1976, p. 11).

Os “acenos das gravadoras” mencionados por Martinho da Vila envolviam uma busca constante por novos sucessos que as fizessem faturar. Margarida Autran menciona uma corrida de funcionários das gravadoras aos morros “em busca de matéria-prima de boa qualidade e baixo custo” (2005, p. 74). Esta corrida é ilustrada por uma história contada por Adelzon Alves. Como radialista, Alves apresentou de 1966 ao fim dos anos 1980 o programa *Amigo da Madrugada* na Rádio Globo, considerado um “foco de resistência” (Autran, 2005, p. 72) pela seleção musical dedicada à música brasileira, principalmente a sambas de compositores dos morros e do subúrbio. Alves conta que, por conhecer o que se passava nas quadras das escolas e rodas de samba, era regularmente consultado pelas gravadoras para saber quais sambistas gravar. Um dia foi consultado pelo seu chefe na rádio Globo.

O meu diretor da rádio me chamou na sala dele, Mario Luiz [diretor da Rádio Globo], falou: - Adelzon, a Som Livre me chamou lá, quer contratar um sambista que vai estourar. Existe sambista que vai estourar? Eu falei: - Existe, existe e ele é empregado da Som Livre, tá lá dentro da Som Livre. Aí o diretor falou: - Ué? - Era o João Araújo, o pai do Cazuza, era o presidente – Ué, tá lá dentro e eles não sabem? Eu falei pro meu diretor: - É que o João Araújo, como ele é presidente da Som Livre, status de gravadora da Rede Globo, ele vai tomar whisky em Nova Iorque e não toma nem um cafezinho em Madureira. Não sabe o que tá acontecendo na rua. Porque executivo é isso, eles não sabem da rua. É os molequinho [sic] que eles botam na rua que sabem o que tá vendendo mais porque eles mesmos ficam nos seus gabinetes de ar refrigerado (Alves, 2023).

A indicação de Adelzon era Bezerra da Silva, sambista contratado da gravadora Som Livre que, porém, ainda não tinha sido gravado por ela. Segundo Adelzon, uma série de discos de Bezerra gravados por uma pequena gravadora do Rio de Janeiro, a CID, já era sucesso de vendas nas lojas dos subúrbios da cidade. A Som Livre não investiu no sambista que, algum tempo depois, foi contratado pela multinacional RCA Victor e se tornou campeão de vendas.

Para Autran, além de um jogo em que os sambistas “na maioria das vezes, levavam a pior” (2005, p. 74), a intensa comercialização levou o samba mais valorizado pelo discurso da autenticidade a perder “suas características regionais para se transformar em cultura de massa, vendável a todo tipo de público” (2005, p. 72). Como consequência dessa “descaracterização”, a jornalista descreve a criação de um novo “filão” no mercado da música que passa a lançar “cópias edulcoradas” dos sambas dos morros, os “sambões de parada” (2005, p. 72).

Autran complementa sua análise sobre a reconfiguração do campo cultural promovida pelo triunfo do samba no mercado com o exame da “moda das rodas de samba e sambões que se alastrou por clubes e churrascarias do Rio e de São Paulo” (2005, p. 72). Para ela, o fenômeno iniciado nos anos 1960 com a criação do Zicartola, do espetáculo *Rosa de Ouro* e das *Noitadas de Samba* do Teatro Opinião acentuou o processo de descaracterização do samba como “cultura popular comunitária” (2005, p. 72). Para ela, além de reunir uma “plateia heterogênea e sequiosa” (2005, p. 72) em torno dos sambistas das escolas, estas rodas estimularam o deslocamento da classe média branca para as quadras dos morros e do subúrbio, consideradas redutos da autenticidade e um divertimento barato em comparação com as opções culturais da zona sul. Problematiza, desse modo, a volta do samba à evidência

depois de ter sido relegado a segundo plano, na época da Bossa Nova, e de uma efêmera *redescoberta*, em meados da década de 60, quando intelectuais e compositores universitários que frequentavam a gafieira Estudantina e o restaurante Zicartola, no Centro do Rio de Janeiro, tomam conhecimento da música de Nelson Cavaquinho, Cartola e Zé Keti e promovem os shows Opinião e Rosa de Ouro.

Certamente os bem-intencionados Jorge Coutinho e Leonides Bayer, promotores das noitadas das segundas-feiras no Opinião, não contavam que seu trabalho, “quase uma catequese”, fosse contribuir para um fenômeno de massa, e até para a exploração do sambista, iludido com a possibilidade de acrescentar uns cruzeirinhos a seu magro orçamento. (Autran, 2005, p. 72).

A leitura de Margarida Autran retoma muitas das categorias já vistas tanto na “Carta do Samba” (1962), quanto no discurso dos folcloristas urbanos da década de 1950 e também no livro de Vagalume. O lugar social do samba - ainda atribuído aos morros e, a partir de sua criação, às escolas de samba - é descrito mais uma vez em situação de ameaça. Se antes a autenticidade do samba era ameaçada pelas rádios e pela gravação dos discos de uma indústria incipiente, agora o risco era massivo diante de uma complexa rede de relações estabelecidas

entre sambistas, indústria fonográfica e o novo público criado a partir do sucesso fonográfico, do aumento da visibilidade das escolas e dos novos espetáculos de samba no centro e na zona sul da cidade.

A análise de Autran responde às mudanças no campo da cultura popular nos anos 1970 com os mesmos recursos críticos utilizados nas décadas anteriores. Seu texto conclui com pessimismo que “se a década foi do samba, o mesmo não se pode dizer do sambista, que continua tão explorado e desprotegido quanto antes, com o agravante de ter visto sua música invadida, deturpada e reduzida a uma pasta unificada...” (2005, p. 78). A única ressalva que faz à deturpação identificada no meio do samba, diz respeito à criação de uma nova escola de samba por um grupo de sambistas insatisfeitos com os rumos tomados por suas agremiações de origem. A criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba (G.R.A.N.E.S) Quilombo no final de 1975, capitaneada por Candeia, foi divulgada como uma iniciativa de resistência orientada à criação de um novo espaço para as práticas musicais e performáticas afro-brasileiras desprezadas pelas grandes escolas de samba mais interessadas na rentabilidade do espetáculo turístico.

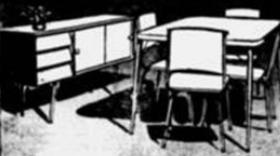
Um número considerável de pesquisas se dedicou nos últimos 20 anos a analisar a importância da G.R.A.N.E.S. Quilombo como projeto de resistência política e cultural (Buscácio, 2005; Cunha, 2009; Treece, 2018; Bosi Concagh, 2023). Além de importante marco da biografia de Candeia, analisar as propostas do projeto da G.R.A.N.E.S Quilombo permite conhecer melhor a forma como ele identificava o samba e projetava seu futuro. Segundo a historiadora Ana Cláudia Cunha,

Candeia considerou *Escola de samba, a árvore que esqueceu a raiz* expressão organizada de sua “opinião”, de seu testemunho como sambista, legitimado pela sua experiência pessoal como dirigente e como artista. Por isto mesmo, o livro é fonte fundamental para se entender os objetivos e valores defendidos por Candeia para o Quilombo (2009, p. 55).

Portanto, os textos sobre a Quilombo e o livro escrito com Isnard Araújo e lançado em 1978²⁰ oferecem material privilegiado para delinear um quadro referencial com os valores culturais que definem o samba para Candeia, assim como para interpretar o modo como sua ideia sobre as raízes do samba participou da luta cultural naquele período.

²⁰ O livro ganhou uma nova edição no segundo semestre de 2023 sem alterações no texto original. Foram incluídos uma apresentação de João Baptista M. Vargens, um posfácio de Rogério Rodrigues e algumas notas de contextualização. Todas as citações deste trabalho foram atualizadas para as páginas da nova edição.

COISA NOSSA.

 <p>Panex Panela de Pressão Panex. Com 5 litros. A Vista 108,</p>	 <p>Dormitório Jepime Melody. Confortável e resistente. Em pau ferro. Sem Entrada 24 x 189,</p>	 <p>CANDEIA Compositor da Portela</p>	 <p>TV Philco B-823. (20) 51 cm. A cores. Automatização total. Sem Entrada 24 x 687,</p>	
 <p>Sala Cupido. Com 6 peças. Em formioplac amarelo. Sem Entrada 24 x 138,</p>	 <p>TV Philco B-142. (24) 61 cm. Tela retangular. Visão total. Sem Entrada 24 x 248,</p>		 <p>Radiofone Denison Vila Rica VTR-1012. Estéreo espetacular. A Vista 2.580,</p>	
				

Madureira merecia Sendas em dobro.

Um bairro que deu ao samba gente como Paulinho da Viola, Mano Décio, Candeia, Wilson Diabo, Catoni, Slias de Oliveira, Natal, Monarco, Ivone de Lara, e tantos outros. Que possui duas das maiores escolas de samba do país. Um bairro que cresce, que se desenvolve. Um bairro assim merecia Sendas em dobro. Finalmente, Sendas está entregando a Madureira o supermercado que esse bairro tanto merece. Com ar condicionado, estacionamento, conforto, espaço e um atendimento bem brasileiro. Onde não falta nem cafezinho, nem água gelada. Onde sobra a vontade de fazer muito por um bairro que já fez tanto pela alegria e pelo desenvolvimento desta cidade. Agora na Rua Domingos Lopes, 195.



- Whisky BOVAL UABE
Preço? - Duvidamos.
- OMG
Preço? - Duvidamos.
- DESIMPETANTE WHITE
Preço? - Duvidamos.
- Machete HILLMAN'S
Preço? - Duvidamos.
- SARINHA WILSON
Preço? - Duvidamos.
- VINHO ORANJA
URAU
Preço? - Duvidamos.
- Shampoo 7 ERVAS
Preço? - Duvidamos.
- KOLIBRI
Preço? - Duvidamos.
- TODDY
Preço? - Duvidamos.
- LEITE MOÇA
Preço? - Duvidamos.
- Aborvente ELA
Preço? - Duvidamos.
- ISSUROS CRICKET
Preço? - Duvidamos.
- MASSAS AYNORE
Preço? - Duvidamos.
- PERTEX
Preço? - Duvidamos.
- Produtos VIGOR
Preço? - Duvidamos.
- Doc. FIMOCÉ
Preço? - Duvidamos.
- Doc. VIOLETA
Preço? - Duvidamos.
- MILITTA
Preço? - Duvidamos.
- Panela de Pressão
ROCHEDO
Preço? - Duvidamos.
- VIVA 78
Preço? - Duvidamos.

Figura 4 Samba e sambistas no mundo da publicidade

2.2.2 Samba como resistência: as raízes de Candeia

A fundação da G.R.A.N.E.S Quilombo em 8 de dezembro de 1975 foi uma das mais simbólicas consequências das mudanças de poder nas quadras das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro. Outras duas de grande impacto, como visto, foram a disseminação das rodas de samba em espaços privados da cidade (teatros, clubes, churrascarias etc.) e a associação entre indústria fonográfica, compositores e intérpretes oriundos das escolas.

A inauguração da nova agremiação liderada por Candeia foi um evento de ampla repercussão nos cadernos culturais do Rio de Janeiro²¹. As editorias de cultura dos jornais impressos dos anos 1970 eram formados em sua maioria por jornalistas opostos à ditadura militar e alinhados à esquerda política. Muitos deles, defensores dos valores “folcloristas” e das propostas culturais de inclinação nacional-popular. Nesta época, as colunas sobre música popular faziam sucesso e o samba era um dos seus principais temas. Sérgio Cabral, que escrevera com José Ramos Tinhorão sobre as origens do samba no *Jornal do Brasil* nos anos 1960, escrevia no *Diário de Notícias* e no *Pasquim*. Roberto Moura e Alberto Nunes mantinham colunas no *Diário de Notícias*. Margarida Autran, Lena Frias, José Ramos Tinhorão, Juarez Barroso e Tárík de Souza escreviam no Caderno B do *Jornal do Brasil*. Rubem Confete na *Tribuna da Imprensa*.

Com o título de “Salve Quilombo”, Alberto Nunes comemorou a data de inauguração da Quilombo como o dia de glória para aquele “samba que sumiu do mapa há algum tempo, desde que as Escolas entraram no esquema comercial do Carnaval a cada dia mais fechado e elitizado” (Nunes, 1976, p. 10). Para ele, era o anúncio do retorno de composições “com surdo, cuíca, tamborim, reco-reco e pandeiro, trazendo de volta a pureza de um samba que outrora não tinha horários nem compromissos” (Nunes, 1976, p. 10).

A G.R.A.N.E.S Quilombo repercutiu também como promessa de retomada do “povo” como protagonista da arte popular. Em matéria lançada dias após sua fundação, Juarez Barroso escreveu que “uma coisa fica bem clara: Quilombos²², mais do que uma escola de samba, será uma escola de sambistas, um modelo para outras escolas, uma referência” (Barroso, 1975, p. 10). Segundo Barroso, a afirmação das raízes como resistência reverteria “um processo que

²¹ Tárík de Souza: “Música Popular” Caderno B - *Jornal do Brasil* 30 nov. 1975; Juarez Barroso: “Quilombos: nasce uma nova escola” Caderno B - *Jornal do Brasil* 17 dez. 1975; Lena Frias: “Quilombos, o primeiro aniversário: o samba do sambista ainda vale a pena” Caderno B - *Jornal do Brasil* 22 dez. 1976. Rubem Confete: “Hoje é dia de Candeia” - *Tribuna da Imprensa* 2 abr. 1976;

²² Como mostram as variações encontradas nas primeiras matérias de jornal e textos sobre a escola, e como corroborado pela pesquisa de Gabriela Buscácio (2005, p. 17, nota 3), a agremiação presidida por Candeia foi chamada no primeiro ano tanto de “G.R.A.N.E.S Quilombo”, quanto de “G.R.A.N.E.S Quilombos”. A partir de 1976 o nome é fixado no singular como G.R.A.N.E.S. Quilombo.

alija o próprio sambista”. Sambista entendido não apenas como compositor, mas no sentido específico de participante do “mundo do samba”. Para Candeia, era fundamental a retomada do protagonismo perdido pelos sambistas nas escolas maiores já que

Oriundo das classes operárias e média inferior, o sambista sempre foi o grande baluarte das escolas de samba [...] surgiu do morro e das favelas, das casas simples do subúrbio e aos poucos foi mostrando à cidade o valor e a contribuição que ele tinha para dar à arte popular” (Candeia Filho; Araújo, 2023, p. 111).

Com o objetivo de salvaguardar a “essência das origens”, a escola realizou atividades coletivas de recuperação das tradições da cultura negra. Segundo Candeia, muitas práticas comuns nos primeiros anos das escolas pioneiras teriam perdido espaço com seu desenvolvimento em direção ao espetáculo comercial. Em depoimento ao semanário alternativo *Movimento* em 1977, explicou:

Em termos de recuperação das coisas tradicionais já fizemos muito: nós formamos um conjunto de jongo (manifestação de dança dos antigos escravos que está em fase de extinção) e o jongo é muito importante porque foi uma das formas tradicionais que contribuiu com a formação do samba. Como o jongo, temos também o afoxé, a capoeira, um grupo de maculelê. Estamos agora com a formação do maracatu e do xaxado. Você vê, pelo menos nas grandes emissoras de peso você não ouve mais o xaxado... Se a gente não tiver esse trabalho, seu neto vão (sic) perguntar: mãe, o que foi um sambista? (Candeia Filho, 1977, p. 16)

A descrição das sonoridades de um samba puro, a definição do povo que o realiza e a elaboração da história de suas origens, construíram uma figura coerente e poderosa do “samba verdadeiro” com a qual Candeia construiu seu discurso. Num primeiro momento, certos aspectos dele podem remeter às descrições do popular feitas pelo grupo “folclorista”, já que descrições associadas às noções de pureza, tradição e raiz podem ser percebidas como tentativas de fixar um sentido.

Como aponta Stuart Hall (2023, p. 239), abordagens que entendem a cultura popular como se suas formas contivessem um significado fixo e imutável, tratam a tradição como se ela não tivesse história. Ele propõe entendê-la de modo diverso, como um “elemento vital da cultura” (2023, p. 238). Não pela persistência de suas formas, mas pela possibilidade de seus elementos serem reorganizados, associados e articulados a diferentes práticas e posições, adquirindo novos significados e valores. Por isso, Hall considera que “a tentativa de elaborar uma estética popular universal, fundada no momento de origem das formas e práticas culturais, é quase sempre profundamente equivocada.” (2023, p. 240). Esta é a tendência dos “folcloristas urbanos” brasileiro dos anos 1950 e adotada em muitas análises sobre a cultura popular na imprensa nas décadas seguintes. Contudo, as definições sobre a tradição do samba ganham complexidade quando enunciadas da posição específica de Candeia, sambista com vivência

direta do “mundo do samba” em negociação com as relações de domínio e subordinação constituintes de seu campo.

Como já apontado, embora tenham sido criadas após as primeiras músicas registradas como samba em partituras e discos, as escolas foram consolidadas pelo discurso hegemônico como protetoras da tradição do samba urbano carioca. Candeia compartilha dessa percepção como pensador, mas também, sobretudo, como sujeito criado no interior das escolas. Mesmo que seu estilo contundente leve algumas de suas frases a serem entendidas como definições gerais para o samba, Candeia reconhece que tem uma perspectiva particular. Em entrevista ao jornal *Correio Braziliense* de 1978 onde anunciou a conclusão de *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, diz: “eu estou contando aquilo que eu sinto, dando minha opinião, dando meu depoimento com relação à coisa que assisti, daquilo que eu vivi na minha vida de samba” (Candeia Filho, 1978a, p. 4). O código do samba que Candeia compartilha, compõe uma língua viva articulada na relação de pertencimento à sua coletividade. Como afirma José Sávio Leopoldi, “o sambista participa de uma rede de relações consubstanciadas pelo significado que o samba assume como categoria valorizada coletivamente e, em consequência, como elemento estratégico de definição do seu universo social” (2010, p. 67).

Desse modo, Candeia representa uma das vozes raras e particulares que surgiram na disputa entre a cultura viva das escolas de samba, as novas tendências da indústria cultural nos anos 1970 e as antigas definições sobre o samba herdadas do processo de produção da cultura nacional a partir da década de 1940. É um homem negro, suburbano e sambista falando sobre as práticas culturais de sua comunidade no campo hegemônico de jornalistas, radialistas e produtores culturais brancos de classe média. Para entender melhor essa dinâmica entre valores do samba *abstratos* na perspectiva da crítica cultural hegemônica e *concretos* na posição de Candeia, vale considerar as categorias utilizadas por ele no contexto de sua produção.

2.2.2.1 Um “samba negro”, “que nasce do povo”.²³

A primeira parte de *Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz* começa com a frase: “Para se falar em SAMBA temos que falar em negro, para se falar em negro temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo o seu grito contra o preconceito de raça e de cor, herança da escravidão” (2023, p. 17). Já em uma das últimas partes do livro, dedicada à Quilombo, os autores explicam que “Quilombo nasceu da necessidade de se preservar toda a

²³ Os títulos das seções 2.2.2.1 e 2.2.2.2 são citações de falas de Candeia gravadas nos discos *Partido em 5* (1972) e *Partido em 5 Vol. 2* (1975).

influência do afro, na cultura brasileira. Pretendemos chamar a atenção do povo brasileiro para as raízes da arte negra brasileira” (2023, p. 129). A letra de “Dia de Graça”, canção gravada pela primeira vez em *Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, poesia* (1970), convoca o negro a reconhecer sua raça, não se humilhar e ocupar a universidade para que sua liberdade se estenda além dos desfiles de Carnaval. Na introdução de “Lá vai viola”, primeira música do disco coletivo *Partido em 5*, Candeia anuncia “É isso aí, gente, é um samba na intimidade, é uma roda de samba, um samba negro, um samba que brota lá do fundo do coração” (Anézio et al., 1972, 00’20”). O manifesto de lançamento da G.R.A.N.E.S Quilombo, escrito por João Batista M. Vargens, anuncia: “Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes” (Vargens, 2014, p. 66). Em seu livro, em suas composições e em suas manifestações públicas, Candeia foi obstinadamente enfático na afirmação da negritude do samba.

Junto a outros sambistas como Elton de Medeiros e Nei Lopes, aproveitou a projeção do samba das escolas nos anos 1970 para reelaborar culturalmente a associação histórica do samba com as comunidades negras das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro. Como argumenta com Araújo, “criaram-se slogans sobre igualdade e democracia racial apresentando nosso país como modelo de convivência social, mantendo negro enganado e domesticado” (2023, p. 126). Além de suas composições antirracistas, a fundação da Quilombo como espaço de pesquisa da cultura negra ampliou o alcance da militância de Candeia pelo reconhecimento do protagonismo negro na cultura popular. A nova escola, além de acrescentar “Arte Negra” à tradicional sigla de “Grêmio Recreativo Escola de Samba”, adotou o nome das comunidades de negras e negros resistentes à violência escravista do Brasil colonial.

Desde o início daquela década, a figura dos quilombos era reivindicada como símbolo da resistência organizada ao racismo do Brasil contemporâneo. Inspirado em experiências nacionais e internacionais de militância negra, o Grupo Palmares, criado em 1971 em Porto Alegre, pleiteava já naquela época a instauração do dia 20 de novembro como Dia do Negro em homenagem a Zumbi dos Palmares e à resistência quilombola (Gonzalez, 1982). Candeia estava sintonizado com as contribuições intelectuais de mulheres e homens negros de seu tempo. Além da comunidade de sambistas e jornalistas, manteve diálogo com outros militantes da resistência negra como a filósofa, historiadora e geógrafa Lélia Gonzalez, a historiadora Beatriz Nascimento e o dramaturgo, poeta, artista visual e fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN), Abdias Nascimento.

Abdias Nascimento é citado como referência em *Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz* (2023, p. 123) e, por sua vez, menciona Candeia no livro *O Quilombismo* (2019[1980])

como uma das vozes criativas da música afro-brasileira dos anos 1970. Beatriz Nascimento ministrou uma aula com o tema “Zumbi, rei do Estado de Palmares?” na G.R.A.N.E.S Quilombo em 1976 (Vargens, 2014, p. 82). Lélia Gonzalez foi pessoalmente até a escola convidar Candeia para contribuir no evento de inauguração do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU) em 1978 (Gonzalez; Hasenbalg, 1982, p. 45-46). O pensamento crítico destas intelectuais está arraigado no projeto da Quilombo.

No primeiro ensaio do livro *Lugar de Negro* (1982), Lélia Gonzalez faz um resumo das condições sociais e movimentações políticas da década de 1970 que culminaram na fundação do MNU. A filósofa destaca o impacto causado na vida de negras e negros pelas políticas econômicas da ditadura militar instalada no Brasil em 1964. Aponta o modelo econômico dos militares – baseado na internacionalização da economia, no endividamento externo e no arrocho salarial – como responsável pelo crescimento das indústrias multinacionais no país, pela urbanização desordenada e pela queda do nível de vida da massa trabalhadora: “se em 1960 a população pobre participava da renda nacional na faixa de 18%, em 76 essa percentagem havia caído para 11%” (Gonzalez; Hasenbalg, 1982, p. 14). Além da precarização das condições de existência material da população negra, Gonzalez traz à consideração a divisão racial do espaço urbano, mantendo a população negra nas favelas e subúrbios. A sistemática repressão policial nesses espaços, entendida como uma política pública não declarada de violência e medo, contribuiu também para a desvalorização da mão de obra negra, já que “pressionado pela polícia de um lado, e pelas péssimas condições de vida do outro, o negro oferecia a sua força de trabalho por qualquer preço no mercado” (Gonzalez; Hasenbalg, 1982, p. 16).

Para explicar a reação a estas condições nos anos 1970, Gonzalez faz um breve histórico das diferentes respostas negras ao regime escravista e das experiências de resistência coletiva ao racismo nos anos após a abolição. Dentro desta revisão, cita as escolas de samba como parte de uma história que se inicia entre o fim do século XIX e o início do século XX, quando negras e negros se reuniram em entidades de apoio mútuo com viés cultural. Afoxés, cordões, maracatus e ranchos estão entre as primeiras dessas associações às quais, nas décadas seguintes, se somariam blocos e escolas de samba. As escolas são entendidas por Gonzalez como entidades culturais de massa de grande impacto pois “ao transarem com o cultural, possibilitaram ao mesmo tempo o exercício de uma prática política, preparadora do advento dos movimentos negros de caráter ideológico” (1982, p. 22).

Junto a outras iniciativas culturais como o teatro e a poesia negros, as escolas de samba consolidaram-se também como um meio de relação das comunidades negras com outros grupos da sociedade. Além do apoio mútuo e da identificação cultural internos à comunidade, essas

entidades denunciaram as práticas racistas de exclusão e exploração a um público externo, colaborando com a formação de novas alianças. Gonzalez identifica no intervalo entre os anos 1945 e 1948, tempo em que o Teatro Experimental Negro (TEN) representava “a mais alta expressão desse tipo de entidade” (1982, p. 24), o início da atração de setores progressistas brancos pelas entidades negras, efetivando alianças que se estenderiam por décadas. Liv Sovik (2014) conta como o trabalho político-cultural de coletivos negros como o TEN influenciaram a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro a adotar enredos sobre a cultura negra a partir dos anos 1960. Segundo ela, Fernando Pamplona, cenógrafo do Teatro Municipal contratado pela escola na função de carnavalesco, matinha contato próximo com participantes do TEN como Mercedes Baptista (bailarina negra responsável pela primeira coreografia em uma comissão de frente) e Aguinaldo Camargo.

A crescente adoção de enredos sobre a história e a cultura negras por parte das escolas de samba, resultado do que Monique Augras (1998) chamou de “efeito Salgueiro”, foi um ponto de inflexão importante na relação das escolas com sua comunidade e com o público externo. Certamente, contribuiu para a definição do projeto da G.R.A.N.E.S Quilombo como uma entidade completamente voltada a esses valores culturais. Entre os vetores que convergiram na fundação do MNU em 1978, Gonzalez menciona a criação da escola de Candeia como um centro de cultura negra. Em seu livro, conta a visita que realizou emocionada à escola para convidar Candeia a compor o MNU:

E não dá pra esquecer aquela tarde ensolarada em que a gente se mandou pra Coelho Neto, pra levar um papo com Candeia sobre a participação da Quilombo no Ato Público. Papo vai, papo vem, ele nos presenteou com o folheto do enredo para o próximo carnaval: Noventa Anos da Abolição. Fora escrito por ele, Candeia, “baseado nas publicações de Edson Carneiro, Lélia Gonzalez, Nina Rodrigues, Arthur Ramos (...), Alípio Goulart”.

[...]

E foi aí, então, que me incumbiu de representar a Quilombo no Ato Público: “Não importa o que você diga, eu assino embaixo” (1982, p. 45-46).

O Ato Público, realizado em São Paulo em julho de 1978, concretizou a reunião de diferentes movimentos negros, sem negar suas divergências, para formar uma entidade antirracista politicamente forte na sociedade brasileira. Assim como a Quilombo, grupos surgidos na década de 1970 em diferentes estados brasileiros como o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN) de São Paulo, o Grupo Palmares do Rio Grande do Sul, o movimento Black Rio do Rio de Janeiro, A Sociedade Intercâmbio Brasil-África (SINBA) do Rio de Janeiro, o Instituto de Pesquisa das Cultura Negras (IPCN) do Rio de Janeiro, dentre outros, formaram o Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU).

Veterano entre os fundadores do MNU, presente nos movimentos negros do Brasil desde a década de 1930, Abdias Nascimento realizou um amplo trabalho na imprensa, no teatro, na poesia e nas artes visuais pelo reconhecimento da dignidade das tradições artísticas, religiosas e cosmológicas dos negros brasileiros. Em 1980, lançou o livro *O Quilombismo*, reunindo ensaios sobre alguns dos principais temas debatidos pela militância negra na década anterior. Com ele, Nascimento buscou mostrar que, assim como o racismo contemporâneo atualiza e traduz o racismo original da escravização dos africanos, os quilombos contemporâneos atualizam e traduzem um método histórico de resistência negra:

Os quilombos resultaram dessa exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativeiro e da organização de uma sociedade livre. A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente. [...] O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural (Nascimento, 2019, p. 281).

Nascimento utiliza o quilombismo como conceito para perceber a prática tanto dos quilombos reconhecidos pela historiografia tradicional - espaços afastados e resistentes ao poder público como o Quilombo de Palmares - quanto as redes de associação entre escravizados autorizadas pela administração colonial - as irmandades religiosas, os terreiros e as nações no Brasil colônia. A extensão desse entendimento ao período pós-abolição permitiu a ele reencontrar os mesmos procedimentos no funcionamento de outras associações negras como clubes, grêmios, afoxés, escolas de samba e gafieiras já que

tanto os permitidos quanto os 'ilegais' formam uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira eu denomino de quilombismo (Nascimento, 2019, p. 281-282)

Em uma entrevista à revista *Manchete* de 1976, Beatriz Nascimento afirmou que “o quilombo não foi o reduto dos negros fugidos, foi a sociedade alternativa que o negro criou” (Nascimento 1976 p. 131 *apud* Nascimento 2022, p. 127). Como historiadora, Nascimento realizou um amplo trabalho de reinterpretação dos quilombos e do passado colonial para compreensão da situação do negro em seu tempo. A entrevista concedida, publicada em duas páginas de um dos principais periódicos de circulação nacional, mostra o espaço que intelectuais negras como ela começavam a conquistar na década. Nascimento aproveita a

oportunidade para denunciar a invisibilização das negras e negros com a hegemonia do discurso da democracia racial e criticar a retirada do quesito cor do censo demográfico²⁴:

Não existe mais negro no Brasil. Fomos declarados, a nossa revelia, como integrantes de uma democracia racial. Deixemos as leis de lado, observemos a vida: existe preconceito de cor no Brasil? Em que medida? Se somos um país de iguais, que motivos tem o negro de lutar por melhores condições de vida? Por outro lado, na minha opinião, ainda existe, no Brasil, uma cultura própria, uma forma de vida do negro, que só poderá ser conhecida na medida em que o próprio negro se identificar enquanto negro. Mas aí está outro problema: é interessante para o negro que isso seja conhecido fora do seu meio, ou ele estará correndo o risco de fornecer mais elementos de conhecimento sobre si, facilitando a utilização desses conhecimentos contra ele próprio? (Nascimento 1976, p. 131 *apud* Nascimento, 2022, p. 127).

Como exemplo das consequências imprevisíveis da exposição dos conhecimentos dos negros, Nascimento menciona o caso das escolas de samba: “branco pode? Não pode? A entrada do branco na escola a descaracteriza ou não?” Em contraste ao dilema enfrentado pela abertura das escolas, apresenta a desconfiança dos integrantes das religiões afro-brasileiras em compartilhar as chaves para sua compreensão. Considera, no entanto, que a reserva traz uma contrapartida: “o negro não se mostra, mas para falar em termos grossos, ‘permanece no seu lugar’, isto é, ocupa os espaços sociais que lhe permitiram ocupar, mantendo, indiretamente, a discriminação’ (Nascimento, 1976, p. 131 *apud* Nascimento, 2022, p. 128).

Com Candeia, contudo, o negro se mostra. Com a G.R.A.N.E.S Quilombo, a exaltação da cultura negra resgata a memória através da exposição pública em aulas, ensaios abertos, festas e desfiles e também através de sua fixação em discos e outros formatos de gravação. O disco *Samba de Roda* (1975), terceiro de Candeia, é exemplar desse momento de divulgação das variadas expressões da tradição afro-brasileira como o jongo, o maculelê, o partido-alto e o samba de roda baiano. Como parte do projeto da Quilombo, Candeia produziu os discos *Cânticos de Candomblé (Nação Ijexá e Angola)* - do Babalorixá Lazaro - e *Quilombo: Jongo Bassam e Capoeira de Angola* - com músicas do jongo da Serrinha e das rodas de capoeira. Ambos foram lançados em 1976 pela Tapeçar, sua gravadora na época. O intercâmbio com a indústria fonográfica serviu como recurso tanto para a preservação das expressões tradicionais negras, quanto para difundi-las em outros espaços sociais.

A importância política do reconhecimento da identidade negra pelo negro também está presente em *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Na penúltima parte do livro, os autores analisam a questão contemporânea do negro com conclusões similares às de Beatriz Nascimento e Abdias Nascimento:

²⁴ O censo demográfico dos anos 1970 não incluiu a categoria de raça ou outra semelhante nos questionários aplicados à população. Enquanto reprimiam e espionavam grupos negros organizados, os militares defendiam que a raça era uma questão ultrapassada para a nação brasileira.

Assumir sua condição de cor, eis o primeiro passo. O negro precisa exercer uma ação transformadora sobre a realidade imediata que o cerceia, humilha e secundariza. Seu papel não se esgota e muito menos se subordina a uma mera tomada de posição de classe operária.

Ao negro cumpre organizar-se, isento de ódio ou ressentimento, porém firme e inarredável do justo lugar a que tem direito, deve o negro criar suas forças de pressão, seus instrumentos de ação direta.

A afirmação da negritude por parte dos sambistas causou incômodo nos brancos da época. Por conta disso, a proposta da Quilombo e as declarações de Candeia sobre a negritude do samba geraram reações negativas. Jornalistas chegaram a perguntar a Candeia se a escola seria racista, ao que respondeu:

Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muito brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão-somente contra a total descaracterização da coisa. Evitar que daqui a mais uns tempos ninguém saiba exatamente o que era uma escola de samba. O que era um sambista e de como e para o que eles se reuniam, cantavam e dançavam, utilizando seu ritmo próprio tradicional. Não vejo razão para evitar que um branco bem-intencionado, interessado no samba, nos nossos costumes conviva conosco. O que repeliremos são os que, pretos ou brancos, pretendam inovar o samba, descaracterizando-o, afastando-o de suas raízes culturais. Nosso objetivo é salvaguardar a essência das origens do nosso samba (Ranulpho, 1976, p. 7 *apud* Vargens, 2014, p. 74).

Nesse ponto é interessante trazer a interpretação do professor, músico e pesquisador da cultura brasileira David Treece sobre a associação entre o negro e o samba realizada por Candeia. Em artigo de 2018 sobre o projeto da G.R.A.N.E.S Quilombo e a militância antirracista no samba, Treece destaca como a seção “O Negro” do livro de Candeia e Isnard “convoca o negro brasileiro a criar instrumentos de pressão e ação direta, nos interesses da sociedade como um todo” (2018, p. 181). Neste pequeno ensaio, Candeia e Isnard tratam da presença determinante do negro na construção nacional, criticam as falhas do processo de abolição e a ausência de um pensamento sério sobre o problema da “transformação do escravo em cidadão” (2023, p. 125). Também analisam a consequência da manutenção das desigualdades raciais, a criminalidade, o desemprego e a miséria entre os descendentes de escravizados e denunciam a ausência dos negros nas universidades e em cargos de poder. Quase ao fim, exortam os negros ao orgulho da raça e à organização. Considerando este texto e as entrevistas sobre a questão racial que Candeia deu à imprensa, Treece desenvolve sua interpretação do modo como o sambista articulava a prática do samba com a militância de classe e raça:

A insistência de Candeia em enraizar o movimento contemporâneo pela resistência cultural na história e nas tradições negras não equivalia simplesmente a essencializar o samba enquanto “música negra”, nem tampouco ela se traduzia facilmente numa política separatista do nacionalismo negro, nem numa versão negra da brasilidade musical. Melhor, ela argumentava que os impulsos criativos fundamentais do samba

estão profundamente vinculados à luta dos negros brasileiros e das massas mais amplas do povo brasileiro por resgatarem a cidadania e a agência que lhes foram negadas pelas narrativas dominantes da construção nacional.

Para Treece, o centro da questão de Candeia com a criação da Quilombo – o que se pode estender também a sua obra fonográfica – era unir a resistência democrático-popular nos tempos da ditadura em torno do afro-brasileiro como protagonista histórico, e colocar o problema do subalterno como problema da cultura popular brasileira. Sua conclusão faz recordar a consideração de Stuart Hall sobre a organização da cultura popular pela contradição entre a forças populares e o bloco do poder. Para Hall,

O termo “popular” indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete. É o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é “o povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco do poder (2023, p. 241)

Como se sabe, Hall propõe o entendimento do que é “popular” e do que é “povo” a partir de categorias relacionais, não fixas. De acordo com ele, as diferentes apropriações do termo “o povo”, inclusive pelo “bloco do poder”, sugerem que “assim como não há um conteúdo fixo para a categoria da ‘cultura popular’, não há um sujeito determinado ao qual se pode atrelá-la – ‘o povo’ (2023, p. 241). Apenas a partir da luta política e cultural, classes e indivíduos são constituídos em força cultural popular-democrática.

Desse modo, é possível propor que a luta política e cultural de Candeia e seu grupo contribuiu com a constituição do negro em força cultural popular-democrática na década de 1970. Dentro da dinâmica de consentimento e de resistência da arena cultural, eles definiram sua posição estratégica defendendo algumas formas e práticas culturais e repelindo outras. Isto permite afirmar que a ação de Candeia no campo do samba não expressa uma cultura popular pré-existente, mas a constitui como popular na luta contra a cultura dos poderosos, na luta dos sambistas negros contra as classes que passaram a ocupar seu espaço nas escolas e a se beneficiar financeiramente e simbolicamente de suas criações musicais e performáticas. As mesmas classes que menosprezavam e discriminavam negras e negros na vida cotidiana.

2.2.2.2 “Um samba puro, um samba sem poluição”

Apesar de falar da pureza no samba, Candeia não se considerava um purista. Em trecho de *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz* dedicado à cultura das escolas, ele e Isnard Araújo condenam o convite a intelectuais de fora das agremiações para compor as letras dos

sambas-enredo. Consideravam que a prática consistia na adoção de uma “falsa cultura que não se identifica com nossas raízes” (2023, p. 99). Logo na sequência, pontuam:

Nossa posição poderá ser confundida com a interpretação de “puristas”, com a qual também não concordamos, uma vez que procuramos defender o folclore urbano que começa a ser violado e esta é uma válvula que retirada representará o extermínio gradativo do compositor que ainda vive no anonimato, esperando um lugar ao sol, uma oportunidade (2023, p. 99).

As raízes para as quais apontam estão associadas à posição do compositor da escola como elo de uma cultura, não a formas rígidas. A violação daquilo que chamam de folclore urbano – com sentido diferente daquele associado aos “folcloristas urbanos” de Wasserman e Napolitano – significa o rompimento de uma rede de relações comunitárias que concedem sentido ao samba e aos sambistas. Note-se que Candeia e Araújo não dizem que um sambista não pode se apropriar de elementos de outras culturas, mas que determinadas associações entre compositores e intelectuais formados em outros âmbitos podem acabar levando ao “extermínio gradativo” do sambista. Para eles, fazer samba-enredo era uma prerrogativa dos compositores da escola de samba,

porque eles estão *integrados aos problemas das escolas de samba*, eles constituem parte do nosso patrimônio musical, com características próprias, que poderão ser feridas por influências alheias a esse tipo de cultura [...] Acreditamos que sua espontaneidade, sua linguagem, sua poesia é muito mais importante para o povo que participa e que entende a sua mensagem com muito carinho e admiração (2023, p. 99, grifo nosso).

Alguns capítulos depois, completam esta consideração abordando o outro lado da questão:

Os intelectuais que estão vinculados às escolas de samba e que vieram junto com a classe média precisam conhecer a problemática do sambista, respeitar suas características, conhecer suas origens a fim de que sua contribuição esteja *integrada ao meio* sem ferir a nossa cultura (2023, p. 134-135, grifo nosso).

Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz é um livro-intervenção. É um esforço intelectual-popular dedicado a apresentar as escolas de samba como redes integradas onde as questões comunitárias se traduzem em práticas artísticas. O livro começa com um relato sobre as raízes negras do samba, segue para uma historiografia da Portela, passa por uma cartografia dos setores de uma escola descrevendo cada elemento da sua composição e termina com uma série de ensaios reflexivos sobre a cultura das escolas, sobre os sambistas e sobre o futuro do mundo do samba.

O formato híbrido do livro indica a história de um projeto que se adequou a diferentes objetivos de acordo com as mudanças políticas ocorridas no interior da Portela na década de 1970. As primeiras notícias sobre um livro a ser escrito por Candeia, Paulinho da Viola e Raimundo Sousa Dantas, sogro de Paulinho e primeiro embaixador negro do Brasil, remontam

a 1971. Em janeiro, uma nota do *Jornal do Brasil* menciona a produção de um livro sobre a história da Portela com linguagem acessível e baseado em depoimentos de integrantes da escola (Lance-livre, 1971, p. 10). Em fevereiro do mesmo ano, outra nota do jornal informa que “Raimundo Sousa Dantas está em entendimento para lançar uma edição em quadrinhos da História da Escola de Samba da Portela, que está escrevendo juntamente com os compositores Paulinho da Viola (seu genro) e Candeia” (Jornal do Brasil, 1971, p.10). Em 1977, a jornalista literária Vivian Wyler anuncia a proximidade do lançamento do livro “História da Escola de Samba, de Candeia, ‘um sambista falando da escola’” (Wyler, 1977, p. 5). Já em entrevista de janeiro de 1978 ao *Correio Braziliense*, três meses antes do lançamento de *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, Candeia explica o projeto, que agora contava com a parceria de Isnard Araújo:

Candeia: [...] Esse livro tem até uma historinha, quem ia escrever esse livro era eu e Paulinho. Mas, falta de tempo, não conseguimos nos encontrar, e eu me liguei ao Isnar (sic) pelo fato dele ter assumido lá, e eu ter sugerido a ele fazer um levantamento do museu da Portela. Então aproveitando o depoimento do pessoal da velha guarda da Portela, sempre senti necessidade de registrar esses fatos.

Ruy Fabiano: É a história da Portela?

Candeia: É.

Ruy Fabiano: Mas é uma abordagem sociológica?

Candeia: Aí é que vem os detalhes. O livro, a princípio, era apenas um levantamento histórico da Portela.

Ruy Fabiano: Memória da Portela.

Candeia: É, memórias da Portela, mas a coisa se tornou tão profunda, o entusiasmo da gente foi tão grande, que não (sic) começamos a expandir todos os fatos com relação ao samba, basicamente a história da Portela. Mas não está preso unicamente à Portela, entendeu?

Ruy Fabiano: Partindo da Portela, abordagens mais amplas, né?

Candeia: Perfeitamente. Agora, com fatos, inclusive procurando evitar isso que o Paulinho falou aí: ser mais um livro estatístico, nesse aspecto, não.

Walter Pereira Júnior (2020) explica que Isnard Araújo era irmão de Hiram da Costa Araújo. O Doutor Hiram, figura emblemática na história da Portela nos anos 1970, foi levado para a escola em 1972 por Mazinho, filho de Natal da Portela, para colaborar com o Departamento Cultural criado no ano anterior por Candeia e outros componentes. Com o decorrer dos anos, Hiram se tornaria aliado de Carlos Teixeira Martins, o bicheiro Carlinhos Maracanã, presidente da Portela desde 1972 e considerado por Candeia, Paulinho da Viola e

outros sambistas como principal responsável pelas descaracterizações sofridas pela escola. Isnard, no entanto, frequentava a Portela desde o final da década de 1950 e era mais próximo ao grupo de Candeia, chamado por Hiram e Carlinhos Maracanã de grupo “tradicionalista” (Pereira Júnior, 2020).

A partir de 1974, Isnard tornou-se responsável por entrevistar os integrantes da escola para o projeto do Museu Histórico Portelense, idealizado pelo Departamento Cultural. As entrevistas gravadas serviram de base para *Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz*. Candeia e Araújo, portanto, recolheram, selecionaram, interpretaram e descreveram um complexo de memórias, conhecimentos, crenças e valores comunitários. A partir dos testemunhos dos componentes e de suas próprias experiências, propuseram definições para as formas daquilo que chamaram de “cultura própria da escola de samba” (2023, p. 101). Os valores e atitudes desta cultura foram garimpados em relatos sobre as atividades, as reuniões sociais, as brincadeiras e as festas realizadas nas escolas. Como disseram, ao participar das atividades sociais, “o sambista formula e é envolvido por sua própria cultura, influenciado pelos valores adquiridos dos seus predecessores ou ainda pelo auxílio dos meios de divulgação da cultura (imprensa, rádio, televisão)²⁵” (2023, p. 102). Candeia e Araújo narram, desse modo, como a sociabilidade mobilizou e inspirou os sambistas a se vestirem de um certo modo, a falarem determinada linguagem, a compor e a dançar em um ritmo particular. Isto mostra que não conceberam as formas da cultura da escola como fórmulas de pureza. Para eles, a forma é um índice.

De fato, o livro organiza um inventário das formas culturais elaboradas historicamente nas escolas. Candeia e Isnard descrevem, por exemplo:

Nos cânticos e ritmos: o partido alto, com seus estilos, repetição do refrão e obediência dos versos ao tema do partido; o samba-enredo, com características identificadoras em sua linha melódica, com estilo baseado no afro-brasileiro e narrando a história que sua escola representa no desfile; o samba de terreiro e o samba de exaltação (2023, p. 102).

As formas consolidadas do partido alto, do samba-enredo, do samba de terreiro e do samba de exaltação, entendidas como práticas musicais tradicionais das escolas, podem servir,

²⁵ Este trecho é um dos raros exemplos em que Candeia considera as vantagens dos meios de comunicação como instrumentos capazes de divulgação da cultura das escolas. Descreve em palavras o que sua obra fonográfica e sua participação na imprensa realizam na prática. Ele indica que a questão de Candeia não é tecnológica, mas socioeconômica. Em uma passagem sobre o samba-enredo, por exemplo, Candeia e Isnard escrevem que “desde o momento que os sambas-enredo começaram a ser gravados, as tentativas de mudanças e influências negativas passaram a ser notadas com a finalidade descaracterizar o seu estilo próprio. Aliás, este é o papel que a máquina da comunicação faz sem piedade, destruindo os valores adquiridos da arte popular sem nenhum respeito” (2023, p. 82). É mais provável que a máquina da comunicação mencionada seja uma metáfora para a indústria da comunicação do que literalmente o gravador sonoro.

dentro deste limite, de parâmetro para a avaliação daquilo que Candeia e Isnard reconhecem como um samba “puro”. No trecho do livro em que definem a parte musical da escola de samba, aprofundam a descrição de cada uma dessas formas musicais, definindo sua versificação, sua temática, sua cadência e seus instrumentos tradicionais. É notório, contudo, como estas formas definidas estão sempre em relação com o que está acontecendo com o campo do samba em seu tempo.

No caso do samba-enredo, por exemplo, após explicarem sua relação com um tema previamente definido e seu desenvolvimento como narração de uma história, comentam os riscos de sua forma não estar integrada aos propósitos do desfile, já que

De sua animação, de sua cadência depende todo o conjunto em termos de evolução e envolvimento total. De todos os sambas-enredo concorrentes, para um mesmo tema, apenas um sobrevive, apenas um é gravado, apenas um obtém toda a atenção da escola, apenas um se identifica com os interesses dos componentes e dirigentes da entidade. Evidentemente, a estrutura da escola é um fator preponderante na escolha do samba-enredo. Uma agremiação que coloca os interesses de determinados dirigentes ligados à vaidade, às vantagens financeiras que possam surgir de uma gravação, ou ainda ao nome (cartaz) de compositores poderá desta maneira levar sua escola ao desastre total (2023, p. 82)

Descrevem, assim, o samba-enredo como uma música determinada, desde o princípio, pela sua ressonância coletiva. Sua cadência influencia a evolução do conjunto. A qualidade do desfile da escola depende do modo como o grupo incorpora essa cadência. Por isso, se um samba-enredo escolhido não expressa o desejo do coletivo, se ele é aprovado à despeito da opinião da maioria da comunidade, sua cadência não a envolve e a escola está destinada ao “desastre total”.

Estas descrições relacionam-se com fatos ocorridos no meio das escolas alguns anos antes da publicação do livro. Em 1971, a Acadêmicos do Salgueiro levou o título com o enredo “Festa para um rei negro”. O samba-enredo composto por Zuzuca, mais curto que o usual, foi considerado eficiente e comunicativo. Em resposta, Candeia e Isnard escrevem que “a capacidade de resumo do compositor é importante, mas não a ponto de omitir fatos marcantes do enredo, visando apenas a comunicação rápida e fácil da sua composição, desmoralizando o tema de sua escola” (2023, p.82). Já a referência aos “interesses de determinados dirigentes ligados à vaidade, ou ainda ao nome (cartaz) de compositores” remete a episódios em que compositores de fora da Portela venceram o concurso de samba-enredo com o apoio da presidência da escola e a contragosto da ala dos compositores. Em 1973, o samba de David Corrêa foi escolhido para representar o enredo “Vou-me embora para Pasárgada”. David havia participado de uma controvérsia no ano anterior, quando Carlinhos Maracanã reverteu sua derrota em um concurso de sambas de terreiro organizado por Candeia, Paulinho da Viola e

Carlos Elias, (Buscácio, 2005). Em 1974, Jair Amorim e Evaldo Gouveia, compositores de bolero, uniram-se ao tradicional compositor Velha da Portela (Eusébio Nascimento). Seu samba ganhou o concurso para o enredo “O mundo melhor de Pixinguinha” (Buscácio, 2005). Este episódio marcou a saída definitiva de Zé Ketí da Portela. No quadro sinóptico com todos os Carnavais da Portela incluído em *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, no lugar dos nomes de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, os autores escreveram: “falsos valores”.

Outros dois exemplos de Candeia e Isnard das formas da cultura própria das escolas relacionam-se com o fenômeno social da música e tratam de seus espaços e de sua linguagem:

4º - Nas reuniões sociais: rodas de samba, ensaios, brincadeiras de partido alto, o jongo;

[...]

6º - Na linguagem: os sambistas deram sua contribuição através da gíria e de termos característicos utilizados nos sambas *Minha preta* (Anézio), *Menina eu parei na tua* (Martinho), *Mora no assunto*, *Morou e Vê se te manca* (Padeirinho). (2023, p. 103)

São referências explícitas ao exercício da sociabilidade que faz do samba das escolas uma prática coletiva em movimento. Ao mesmo tempo, reivindicam o reconhecimento da criatividade interna dessa cultura, desse meio que produz uma linguagem característica que se espalha pela cidade no intercâmbio entre seus diferentes grupos sociais.

No que permite a rigidez da escrita, Candeia escreveu sobre as raízes do samba inspirado nas formas que testemunhou nas escolas. O modo como o fez, mostra que é a vivência comunitária e sua relação com outros grupos sociais que dá sentido às afirmações sobre a autenticidade de sambas realizadas por ele e seu grupo. No contexto da roda de samba, uma miríade de formas musicais pode surgir a partir da combinação sonora entre elementos como voz, pandeiro, surdo, cavaco e tamborim. São os saberes técnicos associados a tais elementos que produzem sentido naquele contexto de sociabilidade.

É simbólico que o projeto do Museu Histórico Portelense planejado pelo Departamento Cultural da Portela nos anos 1970 tenha sido baseado na gravação de testemunhos dos componentes da escola, material carregado de “*historicidade* cotidiana, indissociável da *Existência* dos sujeitos” (Certeau, 2003, p. 82). Não se trata de um museu que preserve instrumentos musicais, fantasias, alegorias ou partituras dissociados de seus usos. Seus documentos são testemunhos orais realizados a partir de gravações.

As culturas que envolvem gravações sonoras baseiam-se em saberes técnicos onde as máquinas são tão agentes quanto os humanos envolvidos na captação. Isto vale tanto para a gravação de vozes quanto para a gravação de músicas. A pureza a que Candeia e outros sambistas fazem referência nas suas práticas dentro da indústria fonográfica não pode ser entendida como um transporte inalterado dos elementos da cultura das escolas para a cultura da

gravação. Como criadores no campo da gravação sonora, a cultura das escolas que trazem consigo se relaciona com outros agentes e outras culturas. Que testemunhos guardam as músicas gravadas de sambistas oriundos da cultura das escolas? Que outras tradições e agências participam da sua construção enquanto manifestações estéticas? É possível ouvir nelas algo além do registro da performance musical, além do som das rodas e dos desfiles das escolas?

3 GRAVANDO RAÍZES PARA O SAMBA

No lançamento do segundo disco de Candeia, *Seguinte... raiz* (1971), o Caderno B do *Jornal do Brasil* divulgou o novo trabalho como obra de um “sambista de raiz, sem pretensões, que pretende continuar a compor seus *bozinhos com abóbora* (sambinhas), fiel à sua escola e seu estilo” (Candeia, 1971a, p. 10). Contudo, *Seguinte... raiz* é um disco que surpreende qualquer escuta guiada pelas noções usuais de samba “puro” e “autêntico”. Em determinadas canções, a mixagem alterna o nível das percussões entre o refrão e as segundas partes de forma acentuada, chamando a atenção para o trabalho sonoro, em outras, instrumentos de metal e um piano elétrico criam uma sonoridade experimental completamente inesperada. Seria o disco o exemplo do conflito entre o discurso sobre as raízes e as pressões da indústria fonográfica nos anos 1970 como concluiu Eduardo Visconti (2014) em sua análise sobre a faixa “Imaginação”? O que podem indicar as sonoridades do disco de Candeia que divergem do padrão reconhecido nos sambas das escolas? Bernardo Oliveira sugere que “o disco põe a própria noção de ‘raiz’ em xeque e lança seu olhar para o futuro do samba” (2015, n.p.). Para ele, o futuro que o disco de Candeia indica está na progressiva incorporação da expressividade de outros ritmos, locais ou estrangeiros, ao samba. O que isso significa para as relações entre a música popular e a ideia de tradição?

O campo de relações da cultura popular nos anos 1970 no Brasil foi intensamente marcado pela presença das tecnologias de comunicação de massa. A disseminação das práticas fonográficas, cinematográficas e videográficas a partir da disponibilização de novos microfones, gravadores, equipamentos de mixagem, câmeras de cinema e de vídeo no mercado de bens de consumo brasileiro tanto determinou a luta cultural da época, quanto produziu sons e imagens a partir dos quais ela pode ser pensada atualmente. O sociólogo Renato Ortiz observa que a reorganização da economia brasileira promovida pela ditadura militar (1964-1985) foi baseada na inserção do país nos fluxos do capital internacional e no aumento do parque industrial pela atração de empresas estrangeiras. Tais medidas transformaram a indústria de produção cultural e concretizaram a cultura de massa no Brasil. Segundo ele,

as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais [...]. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70. O mesmo pode ser dito de outras esferas da cultura popular de massa: indústria do disco, editorial, publicidade, etc. (Ortiz, 1995, p. 113).

O aumento de capital estrangeiro na economia brasileira e a maior circulação de bens culturais importados intensificaram o processo de internacionalização da cultura. Segundo

Ortiz, “a mundialidade é parte do presente das sociedades que nos habituamos a chamar de 'periféricas', ela encontra-se 'dentro' de nós. Uma cultura mundializada deixa raízes em 'todos' os lugares, malgrado o grau de desenvolvimento dos países em questão” (2007, p. 219). Sem negar as desigualdades inerentes a este processo, Ortiz destaca o quanto o rearranjo que promoveu nas relações sociais demanda repensar as fronteiras e, com isso, a questão das raízes e da tradição.

Ao tratar da mundialização da música a partir de sua relação com as tecnologias de comunicação, o teórico e compositor Michel Chion comenta como a lógica da distribuição comercial contribuiu para o intercâmbio cultural:

Um dos efeitos mais importantes dos *media* é terem dado uma aparência de unidade entre as diferentes músicas do mundo e a dos séculos passados e presentes. Por quê? Porque as fizeram transitar todas pelo mesmo canal exclusivamente acústico, incluindo alguns gêneros até então indissociáveis do seu contexto dramático, como a ópera, ou do seu contexto circunstancial – músicas de caça, de trabalho – de tal modo que estão todas alinhadas lado a lado nas estantes dos vendedores de discos, como uma só e mesma coisa, ou seja, uma matéria audível (1997, p. 71).

Como objetos culturais técnicos produzidos como mercadorias, os discos são resultado da negociação entre a racionalidade comercial dos empresários da indústria cultural, a atividade criativa de compositores, intérpretes e instrumentistas, técnicos de estúdios de gravação, produtores musicais, designers, fotógrafos, publicitários, distribuidores e vendedores. A concretização da música gravada e sua fixação em discos envolve a mediação de outros agentes além daqueles considerados na análise da música popular detida na figura de compositores e intérpretes de um lado e a grande indústria cultural do outro.

É certo que a tensão da luta cultural permanece no campo do samba gravado em todas as suas formas de incorporação, distorção, resistência, negociação e recuperação. Contudo, para observar estas dinâmicas, é preciso considerar que um samba gravado não é apenas o registro de uma performance que existe fora do disco. É preciso percebê-lo como uma nova produção resultante dessas negociações. Sua “matéria audível” torna-se possível através da produção técnica e estética de agentes humanos em relação entre si e com as tecnologias de gravação e reprodução sonora.

No âmbito da indústria fonográfica, a tradição que Candeia traz consigo se encontra com uma outra rede e suas múltiplas conexões. Seu trabalho nesse meio compreende tanto a referência a uma tarde de jongo, quanto aos discos de *jazz* e *funk* que Candeia escutava em sua casa (Oliveira, 2015). Nele, as memórias dos ensaios para o desfile do Carnaval se misturam à sonoridade contínua de uma transmissão de rádio no carro, à música americana que o filho ouvia em casa, à conversa no bar, à troca de experiências com o técnico no estúdio que acabou

de gravar um disco de ritmos nordestinos. Esta rede envolve novos objetos técnicos: aos surdos, tamborins e cavaquinhos, somam-se microfones, mesas de som, câmaras de reverberação, fitas magnéticas. Na indústria fonográfica, a *cultura do mundo do samba* se encontra com a *cultura transnacionalizada do pop e da música negra* e com a *cultura da gravação*.

3.1 Fonografia e cultura da gravação

Baseado na noção de “*Record culture*” do documentarista e crítico musical Michael Chanan, Marcos Edson Cardoso Filho (2008) trabalha com a noção de “cultura da gravação” para tratar das particularidades da música popular no contexto da fonografia. A noção considera que o advento da gravação sonora e a formação de uma indústria em torno dela instituíram um novo campo de relações socioculturais transformando tanto a produção quanto a recepção da música popular. A “cultura de gravação” trata, portanto, das relações e práticas que transformam a arte musical em objeto de consumo. Segundo Cardoso Filho,

A cultura da gravação, ambiente de produção e recepção da fonografia, se tornará mais complexa ao longo do século XX, e sua complexidade estará diretamente ligada às relações entre as práticas produtivas e de escuta com a tecnologia de cada época. Portanto, a cada novo paradigma tecnológico gravação mecânica, gravação elétrica, gravação em fita magnética, sistematização das velocidades (78, 45 ou 33 rpm), gravação estereofônica, gravação multipista, edição não linear, processamento digital e diversos aparelhos de reprodução sonora — houve uma nova negociação entre os diversos atores envolvidos na cultura da gravação, assim como readequação de suas práticas” (2013, p. 3).

O termo fonografia remete ao desenvolvimento do fonógrafo (nome original *Phonographo*, “escritor de sons”), apresentado ao público pela primeira vez em novembro de 1877 pelo estadunidense Thomas Edison. A invenção solucionava problemas levantados por pesquisas realizadas desde meados do século XIX em busca de um aparelho que registrasse as vibrações sonoras. Segundo Humberto Franceschi (1984), o primeiro a produzir uma máquina desse tipo foi o francês Leon Scott de Martinville em 1857. A máquina era composta por um cilindro revestido por uma folha de estanho escurecida pela chama de uma vela. Seu mecanismo gravava as vibrações sonoras neste cilindro por meio de um estilete ligado a uma membrana flexível (diafragma). O *Phonautograph*, como se chamava, não previa a reprodução, apenas o registro sonoro. Ainda na França, no mesmo ano em que Edison divulgou o fonógrafo, o poeta Charles Cros publicou sua teoria sobre a possibilidade de se reproduzir os sons gravados pelo sistema de Scott de Martinville. O projeto do *Paleophone* de Cros também envolvia o aprimoramento do modo de gravação no cilindro através da fotogração, mas não obteve financiamento e, por isso, foi descontinuado. O fonógrafo de Edison, cujo mecanismo reunia um cilindro, um diafragma e um estilete como as máquinas dos franceses, foi o primeiro

aparelho a conseguir reproduzir um som. Embora o sistema de reprodução à manivela manual reproduzisse sons de baixa qualidade e com velocidade inconstante, o acontecimento do primeiro fonógrafo foi o suficiente para marcar um ponto de inflexão nas tecnologias do som e batizar uma nova prática de construção sonora.

O movimento iniciado por Edison inspirou novas invenções voltadas ao aprimoramento da tecnologia e a viabilização de sua comercialização. Em 1881, Alexandre Graham Bell e seu primo Chichester Bell apresentaram o *Graphophone* que, em 1886, receberia cilindros de cera como novo componente. Estes cilindros de papelão revestido de cera permitiam a remoção das gravações e eram baratos o suficiente para fazer do aparelho dos Bell o protótipo dos *Ditaphones*, as “primeiras máquinas de gravação e reprodução de sons adequadas ao uso comercial” (Franceschi, 1984, p. 13). Tanto a máquina de Edison quanto a dos Bell projetavam seu uso para o registro da fala, principalmente em escritórios. Porém, como conta Franceschi, o “tempo mostrou que o grande resultado industrial não era este e sim a gravação de músicas. De simples material de escritório a que estavam destinados passaram a ser os reis do lazer da época” (1984, p. 13). No final do século, Edison aperfeiçoa seu aparelho incorporando tecnologias do *Graphophone* e, após algumas disputas judiciais envolvendo a quebra de patentes, o fonógrafo se populariza como principal gravador e reproduzidor sonoro mecânico. Daí pra frente, a fonografia transformaria radicalmente a relação entre a música e seu público.

De acordo com Fernando Iazetta, isto ocorreu porque a fonografia - junto a outras técnicas e tecnologias de armazenamento de conhecimento como a imprensa, a biblioteca, o museu, as enciclopédias, a fotografia - leva ao surgimento da ideia de arte para ser adorada, preservada e, também, comercializada. Com o fonógrafo, “pôde-se registrar a música num suporte físico o qual podia ser copiado e reproduzido. Com isso a indústria fonográfica iria perverter irreversivelmente o papel da música como algo a ser feito, transformando-a em algo a ser escutado” (Iazetta, 2001, p. 202). Para Iazetta, o fato de poder ser copiada e reproduzida coloca a música diante de arranjos culturais diferentes das práticas comunitárias onde não havia distinção nítida entre produtor e ouvinte.

O registro em uma mídia duradoura altera a relação da música com o espaço e com o tempo. A memória musical deixa de depender da tradição oral para fiar-se na reprodução técnica e isto expande os limites espaço-temporais de sua difusão.

Enquanto a cultura oral proporcionava uma difusão musical fechada, em que a música era música *practica* (Barthes, 1977), experiência a ser vivenciada entre todos os integrantes de uma comunidade e que raramente transpunha os limites espaço-temporais dessa comunidade, a música representada na partitura ou registrada pela gravação pôde romper esses limites. O suporte material garantiu, por um lado, sua permanência no tempo e sua projeção no futuro e, por outro, sua difusão fora do

espaço em que foi gerada, através dos movimentos de trocas e vendas de bens entre as diversas comunidades (Iazetta, 2001, p. 202).

A fixação da música em um suporte material é utilizada por historiadores da música popular no Brasil como o procedimento que diferencia a música folclórica da música popular. Segundo José Ramos Tinhorão (1991, p. 7), a música folclórica seria aquela de autor desconhecido e transmitida oralmente de geração para geração, já a música popular seria composta por um autor conhecido e divulgada por meios como a partitura, os discos etc. Jorge Caldeira, por sua vez, pontua que o “samba urbano carioca”, como música popular, teve o suporte do disco como “uma das categorias distintivas de um novo modo social de fazer música” (2007, p. 59).

Além da dimensão de registro, a música gravada coloca a questão da construção sonora de um som que se torna objeto. Como considera Cardoso Filho: a “obra musical, quando gravada, ao mesmo tempo em que mantém sua identidade, sofre transformações de tempo, espaço e sonoridade” (2008, p. 8). Ou seja, o som gravado mantém algum grau de identidade com fontes de origem sonora como os instrumentos musicais, mas também realiza operações próprias que transformam o evento sonoro, seus timbres, suas intensidades, sua espacialidade e sua temporalidade. A música gravada interpõe entre a estética desejada e a obtida, as condições técnicas de sua realização. Desse modo, ela é mais do que a documentação de uma performance musical.

Para entender a especificidade da relação entre música e tecnologias do som, Michel Chion (1997) sugere pensá-la a partir dos efeitos técnicos que a condicionam. Ele propõe seis efeitos técnicos de base “possibilitados pelas máquinas que transformam a produção, a natureza e a difusão dos sons” (1997, p. 13). São eles: captação, telefonia, fonofixação, amplificação, geração elétrica e remodelagem. Para Chion, é importante que estas funções sejam entendidas como independentes pois, quando assim pensadas, pode se extrair delas “todas as consequências” (1997, p. 22).

A *captação* trata da conversão de uma vibração sonora em outro tipo de sinal que pode ser retransmitido à distância e fixado em um suporte. A reprodução consiste no caminho inverso da captação.

A *telefonia* diz respeito à retransmissão do som à distância. É um efeito técnico que surge em investigações distintas da fonografia, mas que se conecta a ela.

A *fonofixação* diz respeito ao que, comumente, se chama gravação. Ela permite “não só ‘fixar’ os sons existentes, mas também produzir sons especificamente destinados à gravação

em suporte, com a ajuda da voz, de instrumentos, ou de qualquer outra causa acionada voluntariamente ou não” (Chion, 1997, p, 16).

A *amplificação* trata do aumento da potência sonora, uma técnica desenvolvida algumas décadas após os primeiros processos técnicos de reprodução sonora. Ao permitir que um grande número de pessoas ouça a mesma música gravada ao mesmo tempo, a amplificação “torna possível toda uma música de tipo comunitário” (Chion, 1997, p. 19).

A *geração* elétrica do som é outro efeito destacado por Chion que surgiu apenas na etapa elétrica da gravação sonora, iniciada comercialmente quase quarenta anos após a primeira exposição de gravação mecânica realizada por Edison. A possibilidade de gerar sons a partir da excitação de uma membrana por uma corrente elétrica inspirou uma série de técnicas de criação sonora diretamente para os suportes ou transmissores sonoros, sem a necessidade de se passar por um som criado diante do microfone.

A última destas técnicas de base é a *remodelagem*. Trata-se da alteração mecânica ou elétrica do som para produzir outro tipo de sonoridade, isto inclui desde efeitos de reverberação a distorções no timbre e na velocidade de um som gravado ou produzido ao vivo.

A noção de *fonofixação* é útil para propor uma interpretação sobre o fenômeno da música popular gravada pois, como define Chion, “permite, há mais de cem anos, realizar e conceber a música sobre um modelo diferente, não instrumental, não ‘causalista’, ou seja, sem ligar automaticamente, e mesmo inconscientemente, o som à ideia de uma causa.” (1997, p. 11). Ao serem inseridas em um novo contexto de produção, as obras musicais passam a portar uma “marca sonora específica, definida em estúdio” (Freire, 2004, p. 17). À atenção dedicada ao tema da letra, à versificação, ao arranjo da música e à tríade melodia, ritmo e harmonia, soma-se a atenção ao seu aspecto sonoro, à possibilidade de modelá-lo e tornar a música gravada uma manifestação de outra ordem, relacionada, mas não restrita ao registro. Trata-se da existência plena do som gravado como objeto novo, apesar da resistência cultural a considerá-lo “como outra coisa que não o vestígio de um acontecimento passado” (Chion, 1997, p. 117). Como trabalho sobre o objeto-som, a fonografia pode ser percebida, tal qual afirma Cardoso Filho, Evan Eisenberg e Andy Hamilton, como manifestação artística independente, dissociada da apresentação ao vivo.

3.1.1 Práticas de estúdio: a mediação dos objetos técnicos

Cardoso Filho resume as práticas constituintes do processo de produção e construção de um evento sonoro a partir da fonografia em: “estratégias de produção, divulgação, escolha

de repertório e suas formas de inserção na sociedade; as capas dos discos, os aparelhos de reprodução, as múltiplas relações entre a performance e a gravação; e, por último, as práticas de estúdio” (2008, p. 33). As práticas de estúdio, segundo ele, são “um conjunto de atividades industriais de produção que atuam no processo de coisificação da música (2008, p. 33). No espaço do estúdio, concretiza-se o resultado das negociações e disputas entre os interesses dos agentes da rede que compõem a cultura de gravação e todos os outros universos culturais que se associam a ela.

A crescente especialização profissional no meio da cultura de gravação caminhou ao lado do desenvolvimento das tecnologias de gravação e do aprimoramento do estúdio como conjunto de objetos técnicos. As primeiras gravações sonoras comerciais a partir do final do século XIX foram realizadas pelo sistema mecânico. Na segunda metade da década de 1920, a adoção do sistema de gravação elétrica instituiu uma nova lógica de distribuição espacial dos músicos nos estúdios, ampliou a capacidade de captação sonora e alterou significativamente o resultado estético final, ou seja, a sonoridade característica das músicas gravadas.

De modo simplificado, nos estúdios que utilizavam o sistema mecânico, as ondas sonoras eram captadas por um grande cone ligado a um diafragma conectado, por sua vez, a uma agulha que inscrevia a energia recebida nos cilindros ou discos de cera. Estes suportes gravados serviam de matriz para as reproduções. Para a gravação, os músicos eram dispostos ao redor do cone em posições e distâncias adequadas à capacidade de registro do aparelho. Como relata Cardoso Filho, “o verdadeiro trabalho de construção sonora deste período (assim como no início da era elétrica) era a arquitetura de disposição dos músicos na sala de gravação” (2008, p. 75). Geralmente, o cantor ficava a uma distância mínima do cone, seguido pelos instrumentos musicais mais baixos ou mais graves como clarones e contrabaixos. Atrás deles, dispunha-se os instrumentos mais agudos e com maior capacidade de projeção sonora, como os trompetes. A gravação era feita de modo direto, sem possibilidade de parar ou corrigir erros pois não havia edição. Do início ao fim, a performance deveria ser o mais perfeita possível, qualquer erro exigia a retomada da gravação do zero.

Por conta das restrições da captura do som pelo aparelho, alguns instrumentos eram adaptados para melhor a projeção sonora, como os “violinos Stroh” que possuíam uma campana de metal acoplada a eles que projetava seu som diretamente para o cone coletor. Outra prática dos estúdios mecânicos envolvia substituir instrumentos com pouca projeção, como instrumentos de corda, por outros que operassem na mesma faixa sonora, mas que conseguissem ser melhor captados. Como exemplo desse caso, Cardoso Filho conta que “fagotes e tubas frequentemente eram utilizados para substituir os violoncelos e contrabaixos”

(2008, p. 74). Este fator somava-se às inclinações pessoais dos técnicos e maestros na construção dos arranjos ou na reorquestração de obras pré-existentes para serem gravadas adequadamente.

A interpretação vocal também se adequou aos recursos técnicos da gravação mecânica. Cardoso Filho (2008) identifica duas tendências no canto da época: o paradigma do *bel canto*, baseado no canto lírico das óperas italianas, e o paradigma do canto falado, em que a canção se assemelhava a uma declamação. O primeiro tinha como benefício a projeção vocal alta, facilitando a captação. O segundo, pelo modo como articulava as palavras, favorecia o entendimento da letra das canções, garantindo a comunicação de suas mensagens. Não à toa, será aplicado à música popular com letras ligadas ao cotidiano da cidade.

Um outro fator da gravação mecânica com incidência direta nas formas musicais trata da duração. Após as primeiras gravações com cilindros, em 1889, Emile Berliner apresenta a tecnologia dos discos fonográficos como novo suporte de gravação (Franceschi, 1984, p. 55). No final da década de 1900, substituindo os antigos cilindros e consolidados como as mídias mais populares, os discos duplos de 78 rotações por minuto permitiam gravações entre dois minutos e meio e quatro minutos de cada lado. A duração limite dos discos determinou a duração da música gravada. Por isso, composições de música erudita ou ópera precisavam ser reduzidas ou gravadas em mais de um disco. Já o formato tradicional das canções populares permitiu que se adequassem tão facilmente ao limite imposto pela tecnologia que até hoje a maior parte delas mantém-se dentro dessa faixa de duração.

Segundo Cardoso Filho, no contexto brasileiro:

A fórmula música popular/disco formava um amálgama cada vez mais unitário e tudo parecia corroborar para o sucesso conjunto. Sua produção em disco atendia plenamente: a) aos proprietários de gravadoras pois tinha custo reduzido em relação aos pagamentos dos músicos e dos direitos autorais aos compositores; b) à incipiente profissionalização dos músicos populares, trazendo novas possibilidades de emprego e difusão da expressão artística de tais músicos até então pouco reconhecidos; c) também à cultura popular brasileira como um todo, pois as canções levavam aos discos sons e narrativas presentes no cotidiano dos cidadãos, sobretudo do Rio de Janeiro, fato só descoberto pelos historiadores e “intérpretes” do Brasil muito tempo depois; e, por último, d) às possibilidades técnicas disponíveis no momento, pois a música popular — entre as manifestações disponíveis — possuía formas estruturais e texturais simples e facilmente adaptáveis ao tempo disponível nos discos/cilindros e aos processos de gravação o mecânica. Em resumo, a estética da música popular gravada ia se constituindo dentro de um aparato próprio assegurado pelos processos da cultura da gravação no Brasil (2008, p. 70).

O sistema elétrico implementado na segunda metade da década de 1920 permitiu a captação de uma faixa de frequência sonora maior e operou novas transformações no modo como as músicas eram produzidas e ouvidas. A maior novidade foi o microfone, responsável por transformar as vibrações sonoras em energia elétrica. Esta energia passa por um

amplificador que a reconverte nas ondas sonoras amplificadas que serão inscritas no disco de cera por uma agulha.

A captura do som dos instrumentos em uma faixa de frequências mais ampla fixou melhor seus timbres e levou a novas formas de explorar instrumentos antes pouco utilizados como violão, piano e acordeão. A grande sensibilidade do microfone demandou uma nova relação com a prática musical tanto de instrumentistas quanto de intérpretes vocais:

o esforço anti-natural exigido para músicos e cantores na era mecânica teve de ser eliminado e, no lugar dele, um aprendizado constante na utilização do microfone a fim de adequá-lo à sua prática musical. A partir de então, a performance em estúdio já não poderia mais ser semelhante à performance ao vivo, tampouco igual à da era mecânica. Uma nova possibilidade tinha de ser criada e isso afetaria decisivamente a maneira como as pessoas produziam música. (Cardoso Filho, 2008, p. 96)

Com a capacidade de captação ampliada e a posterior implementação da gravação com múltiplos microfones, o sistema elétrico permitiu a reorganização dos músicos no estúdio. A partir da adoção das fitas magnéticas e dos gravadores multipista nos estúdios no final dos anos 1950, os músicos já não precisavam executar suas partes necessariamente juntos, podendo gravá-las em posições mais livres ou em tempos diferentes. Cada nova mudança técnica abria a oportunidade para novas possibilidades de construção sonora, aquelas mais exploradas marcaram as sonoridades típicas de cada época.

3.1.2 Práticas de estúdio: a mediação dos profissionais

As novas práticas de produção musical surgidas com a fonografia e o constante desenvolvimento técnico dos estúdios exigiram a presença de outras categorias profissionais no campo da música popular. Além de compositores, maestros, arranjadores, cantores e instrumentistas, a operação das máquinas envolvidas na captação e construção sonora demandou profissionais cada vez mais especializadas como técnicos de som e mixagem, produtores e diretores artísticos.

Segundo Cardoso Filho, “até a década de 1950 as atividades não eram tão segmentadas no setor fonográfico” (2008, p. 145) e muitas destas funções eram acumuladas pelo mesmo profissional. O pioneiro Frederico Figner, um dos principais responsáveis por implementar a fonografia no Brasil, acumulou por anos as funções de seletor de artistas e repertório, arranjador, técnico de gravação e avaliador do material gravado. Segundo Cardoso Filho, Braguinha “acumulava obrigações artísticas, técnicas e burocráticas” (2008, p. 146) quando foi diretor artístico da gravadora Columbia entre 1937 e 1943. No final dos anos 1950, em razão do desenvolvimento das técnicas de gravação, do crescimento do mercado e da indústria, a

atividade fonográfica tornou-se complexa demais para que a mesma pessoa respondesse por todas as funções.

Nos anos 1970, o pesquisador da cultura de massa Othon Jambreiro assinalou quatro áreas de atividade existentes em uma empresa fonográfica completa: artística, técnica, comercial e industrial. No setor artístico, o diretor artístico ou de produção respondia pelo trabalho de “orquestradores, regentes, produtores e demais elementos necessários à elaboração do aspecto intelectual das gravações” (1975, p. 45). No setor técnico, especialistas em áudio e eletrônica manejavam as máquinas de captação, filtragem, distribuição e fixação sonora, “colaborando com o setor artístico no ato da gravação e na equalização final do disco”. O setor comercial cuidava da promoção e distribuição dos discos e o setor industrial era responsável pela materialização dos fonogramas nos suportes e pela sua reprodução em cópias. Nem todas as gravadoras do mercado brasileiro, principalmente as de pequeno e médio porte, possuíam todas essas áreas. Não era incomum que a atividade industrial, por exemplo, fosse terceirizada ou que uma gravadora alugasse estúdios independentes.

A separação que Jambreiro realiza entre a área “artística” e a área “técnica” pode fazer sentido em um primeiro momento analítico pois ajuda na compreensão da especialização do campo fonográfico, mas adere à concepção de que a parte “artística” ou “intelectual” da produção musical está relacionada apenas à atividade de compositores, instrumentistas, intérpretes e arranjadores. Conceber a gravação musical como processo de construção sonora envolve considerar as potências estéticas da atividade técnica. Sendo assim, técnicos de gravação e mixagem e todas as outras funções técnicas que compõem as práticas de estúdio não constituem mera atividade operacional. Elas têm impacto fundamental na criação artística e intelectual do objeto sonoro.

Se na era mecânica a atividade criativa e técnica era realizada pela mesma pessoa por conta do acúmulo de tarefas, dos anos da era elétrica em diante, a figura do produtor organizará a integração das atividades técnica e estética. Segundo Cardoso Filho, “o produtor atua no estúdio e suas ferramentas de trabalho integram a performance do artista e o aparato tecnológico específico para lidar com ela” (2008, p. 144). Distanciada do simples registro ao vivo, a produção dos discos concretiza o estúdio como espaço de criação e experimentação. Cardoso Filho comenta como para o artista e compositor Virgil Moorefield, no decorrer do século XX, o produtor fonográfico torna-se uma espécie de compositor e o estúdio passa a funcionar como um instrumento musical.

A metáfora permite qualificar as práticas do estúdio como realizações criativas coletivas dependentes do estágio de desenvolvimento técnico. Em suas diferentes fases históricas, o

trabalho técnico e estético conferiu sonoridades específicas às canções compondo, conforme define Franceschi, o “momento musical da época” (2002, p. 117). Para Cardoso Filho, se existe um momento musical para cada época da música gravada, é possível “delimitar, através dos discos, as diversas sonoridades que a música popular foi construindo com o passar dos anos” (2008, p. 81).

No intervalo de tempo compreendido entre o lançamento de “Pelo Telefone” em 1917 e os discos de Candeia nos anos 1970, enquanto as raízes do samba eram escritas em livros e jornais, significativas transformações ocorriam na sonoridade dos sambas gravados. Ao considera-las historicamente, dentro de seu “momento musical”, é possível entender como o samba urbano carioca admitiu as mais diversas formas de expressão sonora.

3.2 Fonografias do Samba Urbano Carioca

A história da fonografia no Brasil acompanha a consolidação do samba como gênero musical e seu desenvolvimento como símbolo da identidade nacional. Nas primeiras décadas do século XX, aproveitando as oportunidades criadas pelo novo mercado da música gravada, músicos da cidade do Rio de Janeiro ligados às expressões populares se profissionalizavam como compositores, intérpretes em carreira solo ou reunidos em grupos musicais como os regionais de choro. Enquanto isso, blocos e escolas de samba eram criados muitas vezes pelos mesmos músicos que circulavam pela incipiente indústria fonográfica. Entre as manifestações culturais da rua e a sonoridade dos estúdios, as fronteiras se deslocaram ampliando as interseções.

3.2.1 A fonografia chega ao Brasil

Apresentada como curiosidade tecnológica no Brasil imperial e no início da República²⁶, a fonografia instalou-se no país definitivamente pelas mãos do empresário tcheco-estadunidense Frederico Figner. No final de 1891, Figner desembarcou em Belém com um fonógrafo e alguns discos de cera. Nos meses seguintes, realizou apresentações pagas com o fonógrafo em cidades do norte e nordeste do país até chegar em 21 de abril de 1892 ao Rio de Janeiro, onde se instalou definitivamente.

Ao chegar na capital do país, Figner já trazia consigo um repertório de lundus, modinhas brasileiras e operetas gravadas com músicos das cidades por onde passou realizando exposições

²⁶ Em 1878, 1879 e 1889, de acordo com Franceschi (1984) e Tinhorão (2014).

pagas. Alugou uma sala no centro da cidade e continua a realizar as “exibições da máquina falante” (Franceschi, 1984, p. 21). Em 1897, com o surgimento de novos aparelhos sonoros no mercado, Figner passou a investir na gravação de cilindros para a venda. Neste momento,

chama os cantores de serenatas Antônio da Costa Moreira, o Cadete (às vezes grafado “KDT”), e Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, para gravar fonogramas com acompanhamento de violão, pagando 1 mil-réis por canção, e com isso se torna responsável pelo advento do profissionalismo no campo da música popular no Brasil (Tinhorão, 2014, p. 25)

Por dois anos, o empresário se manteve vendendo cilindros e fonógrafos. Em 1899, criou o Clube de Graphophones em sociedade com um empresário inglês. Nele, e os sócios pagavam uma quantia mensal e, caso fossem sorteados, recebiam um *graphophone* Columbia e cilindros gravados antes de terminar os pagamentos, ao modo de um consórcio. Em 1900, Figner lançou o primeiro catálogo com descrição sobre seus lançamentos para vendas, nele também constavam os primeiros discos anunciados no país, importados e prensados pela Gramophone (Franceschi, 1984, p. 26). No mesmo ano de 1900, Figner inaugurou a Casa Edison, uma loja de discos, cilindros e fonógrafos, nos números 105 e 107 da rua do Ouvidor, centro do Rio de Janeiro.

Em 1902, a Casa Edison passa a gravar discos, transformando-se no empreendimento mais célebre de Figner. Como contam Eduardo Vicente e Leonardo De Marchi, na Casa Edison, Figner “gravou a Banda do Corpo de Bombeiros, conduzida pelo maestro Anacleto de Medeiros, o virtuoso flautista Patápio Silva, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, entre outros. Também gravou diversos tipos de gêneros musicais então em voga: árias de ópera, valsas, polcas, marchas, dobrados, maxixes, lundus e xotes” (Vicente; De Marchi, 2014, p. 11). Dominando a área artística, produtiva e comercial, faltava à Figner uma fábrica para controlar todas as etapas de seu empreendimento fonográfico. Em 1913, em parceria com o grupo sueco Lindström, detentor dos direitos da marca fonográfica Odeon, Figner inaugurou a primeira fábrica de discos da América Latina, a Odeon (Franceschi, 1984, Vicente; De Marchi, 2014).

Segundo Tinhorão, a demanda criada pela produção em massa de discos pela Casa Edison “resultou em uma série de providências altamente benéficas para a música popular brasileira, ao menos nesse primeiro momento das relações entre criação popular e a tecnologia” (2014, p. 28). Promoveu a profissionalização de músicos de choro, o aumento da projeção das bandas militares, a possibilidade de intercâmbio entre bandas de diferentes estados e a ampliação do mercado de trabalho para os músicos populares, abrindo novas possibilidades de se ganhar dinheiro com a música.

3.2.2 Samba antigo: entre os discos e a casa das tias baianas

Interessado nas oportunidades oferecidas pelo mercado da música gravada, Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), um sambista frequentador das festas da casa da Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), editou em 1916 a partitura de “Pelo telefone”. A música seria gravada pela Casa Edison na voz de Baiano e lançada no início do ano seguinte. Na locução que introduz a gravação, típica da época, “Pelo telefone” é anunciada como “samba”. O gênero “samba” também estava indicado no selo colado ao disco. Por essas razões, por muitos anos, acreditou-se que “Pelo Telefone” tivesse sido o primeiro samba gravado²⁷ e a canção se tornou referência na historiografia da música popular brasileira. De acordo com Jorge Caldeira, a melodia de “Pelo telefone”

soa estranha, não parece samba, tal como conhecemos. Mas um estranhamento semelhante também aconteceu na época. Mauro de Almeida, autor oficial da letra, referia-se à sua criação como um ‘tango-samba’. Já o autor da melodia, Donga, falava num ‘samba amaxixado’. Sinhô, que disputou a autoria da música, dizia tratar-se de um “tango”. Ismael Silva, fundador da primeira escola de samba, definia um maxixe. Almirante, compositor e estudioso do assunto, usava a palavra ‘samba’ (2007, p. 12)

Percebe-se que no final da década de 1917, a sonoridade do que seria samba não era um consenso, o gênero musical não estava consolidado. No caso de “Pelo telefone”, colaborou para essa indefinição o fato da música ser composta por uma colagem de pelo menos quatro partes de origens diferentes: a composição original de Mauro de Almeida e Donga, improvisos surgidos na casa da baiana Tia Ciata e canções folclóricas. No entanto, como se percebe na continuação da escuta de Caldeira, a sonoridade de “Pelo Telefone” também é determinada pelo “momento musical da época”:

O andamento é lento e parte dessa lentidão se explica pelas condições técnicas dos registros da época. Sendo os sulcos feitos em sistema mecânico, a extensão deles dependia diretamente da força da voz do cantor. Por isso, só gravava com qualidade quem tivesse potência vocal, que o gosta da época identificava com pendores operísticos -, e assim era Bahiano. A essa voz não havia como superpor um acompanhamento igualmente potente. Mesmo com o conjunto e o coro econômicos utilizados, há uma distorção em cada *forte*. Essas limitações técnicas somadas ao gosto da época produziram consequências inevitáveis. Para mostrar as qualidades de sua voz, volta e meia Bahiano aumenta a extensão de um agudo – e os acompanhamentos são obrigados a realizar breques involuntários. Assim o ritmo é seguidamente truncado. Essas interrupções, aliadas ao andamento lento para os padrões atuais, desfazem a ideia de cadência hoje associada ao samba (2007, p. 12).

²⁷ Carlos Sandroni diz em *Feitiço Decente* que “A pesquisa mais aprofundada sobre esta canção deve-se a Flávio Silva, em sua dissertação de 1975, *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. De acordo com Silva, houve outras composições com essa indicação de gênero registradas ou gravadas em disco antes dessa data; mas passaram despercebidas, não ficaram na memória popular e nem mereceram registro na *História do carnaval carioca através da música* de Edigar de Alencar ou nos testemunhos literários que nos chegaram do início do século XX” (2001, p. 262).

Esta descrição, embora - ou justamente porque - percebida por um ouvido acostumado com outras possibilidades de gravação²⁸, mostra as marcas do tempo no samba gravado de Donga. As características apontadas são coerentes com o padrão percebido em outras indústrias do mundo na mesma época. A análise da música realizada por Cardoso Filho (2008, p. 162-166) conclui que os timbres dos instrumentos são alterados pela gravação, a performance de instrumentistas e cantores é levada ao extremo pelas condições de captação e o tipo de posicionamento utilizado na época prejudicou a comunicação entre os músicos, ocasionando os constantes desencontros entre solistas e instrumentistas percebido por Caldeira como “ritmo truncado”.

Outra característica apontada na sonoridade de “Pelo telefone” é a ausência de instrumentos de percussão. Cardoso Filho percebe na orquestração, além das vozes de Baiano e do coro, o uso de violões, clarineta e cavaquinho (2008, p. 162). A ausência da percussão é explicada por parte da historiografia da música popular como resultado dos limites de captação do sistema mecânico para percussões leves. No entanto, como apontam Cardoso Filho (2008) e Eduardo Vidili (2022), há mais de um exemplo de músicas que utilizam percussão leve gravadas na mesma época ou antes de “Pelo Telefone”. Cardoso Filho cita o exemplo da primeira gravação do “Hino Nacional Brasileiro” (1902?) pela Casa Edison onde se ouve uma caixa ou um tarol e um prato. Também cita a gravação do dobrado carnavalesco “Zé Pereira” (1917) executado pela Banda Odeon onde se nota a presença de caixas. Vidili cita as gravações de “Samba do pessoal descascado” (1913), onde se ouve um idiofone e um tambor, “Descascando o pessoal” (1914), onde também se ouve um idiofone, “Vadeia Caboclinha” (1914) e Samba dos Avacalhados (1914), nas quais destaca o uso do tambor e do reco-reco.

Segundo Cardoso Filho, criou-se um mito sobre a gravação de percussões na historiografia musical brasileira já que “a percussão podia ser gravada sem maiores problemas na era mecânica. Tais instrumentos apenas tinham de ter suas peles adaptadas e um posicionamento criterioso na sala de gravação, da mesma forma que os outros instrumentos” (2008, p. 82). Vidili nota que embora haja exemplos de gravações com percussão na era mecânica, elas configuravam uma exceção, principalmente ao se considerar gravações com percussões ligadas à tradição musical afro-brasileira. Para ele, isso ocorria pois, além das questões técnicas, a escolha dos instrumentos encontrava obstáculos em “critérios estéticos e ideológicos, estando sujeita a negociações entre as partes envolvidas na produção fonográfica” (2022, p. 5). Cardoso afirma algo similar ao dizer que “a pouca exploração dos instrumentos de

²⁸ O texto de Caldeira (2007) baseia-se em sua dissertação de mestrado defendida em 1989, quando a gravação mecânica já era uma realidade longínqua.

percussão na era mecânica no Brasil ocorreu por uma questão puramente isolada devido às condições de gravação feitas aqui e também *às escolhas por parte de maestros, músicos e técnicos*” (2008, p. 102, grifo nosso). Para Gabriel Giesta, os instrumentos de percussão eram rejeitados provavelmente por questões racistas já que “eram esteticamente associados a identidades muito criticadas na época” (Giesta, 2013, p. 51). A ausência da percussão nos primeiros sambas gravados chama atenção para as relações de poder entre os diferentes agentes da cultura da gravação.

Ao gravar “Pelo telefone”, Donga assume uma posição de mediador entre os interesses do mundo do samba e da cultura de gravação. Jorge Caldeira mostra como o sambista realizou conscientemente um trabalho de comunicação que buscou reparar uma ideia equivocada sobre o samba na sociedade e inseriu uma marca de diferença na canção popular. Segundo ele, “a originalidade, no caso de ‘Pelo telefone’, estava na consciência com que se fez uma canção circular num grupo social mais amplo” (Caldeira, 2007, p. 17). Para viabilizar o intuito, foi necessário para Donga dispor-se a reconstruir a sonoridade do samba praticado na roda para levá-lo ao estúdio. Cardoso Filho considera que

Donga não só captou elementos de criação coletiva dos versos e melodias da Casa da Tia Ciata, como somou a eles outros elementos também de criação coletiva, porém, produzida no estúdio de gravação da Casa Edison. Ali, o samba não podia entrar da mesma forma que era feito na sala de jantar da Casa da Tia Ciata. Escolhas tinham de ser feitas. Nesse sentido, foi preciso organizar a estrutura textual e escolher uma formação instrumental compatível com as possibilidades de captação da era mecânica, ou seja: não se podia fugir das formações que já estavam sendo gravadas e funcionando bem do ponto de vista do equilíbrio sonoro (2008, p. 35).

A decisão sobre o que funcionava para o “equilíbrio sonoro” não dependia apenas das condições técnicas, mas da subjetividade dos profissionais do estúdio. Uma função desenvolvida na cultura de gravação justamente para intermediar a sonoridade geral pretendida para a obra com as capacidades de captação dos equipamentos de gravação foi a de arranjador de estúdio. Nos primeiros anos da época mecânica, muitos dos arranjadores, quando existiam, eram maestros com formação em diferentes gêneros musicais, sobretudo em música erudita. Como exemplo singular de mediador entre a formação erudita e a experiência da música popular, destacou-se nesse tempo o maestro Anacleto de Medeiros.

Fundador da renomada Banda do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, músico excepcional formado nas principais instituições da música carioca enquanto trabalhava como tipógrafo, Anacleto de Medeiros era um homem negro, filho de Isabel de Medeiros, mulher “negra de ganho, solteira e ex-escrava” (Souza, 2017, p. 81). Transitando entre o erudito e o popular, Medeiros compôs polcas, valsas e xotes elogiados pela crítica especializada da época. De acordo com Vitor Leandro de Souza,

Anacleto de Medeiros desafiava os padrões relacionados aos ideais de civilização e modernidade propagandeados pelas elites brasileiras e incorpora-se na estratégia de sucesso comum aos seus contemporâneos, passando a misturar os ritmos europeus aos sons do seu cotidiano, de forte influência africana (2017, p. 84).

Seu papel na integração dos ritmos de influência africana ao repertório da sociedade carioca ganhou impulso quando em 1902, como regente da Banda do Corpo de Bombeiros, participou da gravação de algumas de suas composições pela Odeon de Frederico Figner. Nos anos seguintes, até seu falecimento em 1907, Medeiros se consolidou como primeiro arranjador de estúdio do país (Cardoso Filho, 2008, p. 80). Segundo Cardoso Filho, com talento e criatividade, Medeiros reorquestrava músicas compostas para uma banda de quarenta e cinco músicos para serem gravadas por apenas doze músicos, obtendo excelentes resultados:

A banda do Corpo de Bombeiros conseguiu em suas gravações um rendimento técnico substancial, apesar da precariedade dos processos de gravação mecânica. As interpretações desses músicos também revelam uma leveza rítmica que não era comum às bandas militares da época. Provavelmente isso se devia ao fato de parte dos músicos serem compositores e intérpretes de choro (2008, p. 80).

A constatação é um exemplo de como essa primeira geração de sambistas e músicos populares relacionados à fonografia elaborou criativamente a sonoridade da época, integrando recursos técnicos dos estúdios com os recursos do meio da música popular em um jogo tático de equilíbrio de poder. Ao compensar os limites das tecnologias de gravação, a experiência de músicos como Anacleto de Medeiros com os instrumentos da música popular, uma relação técnica, lhes garantia novas posições na hierarquia sociocultural. Como pontua Stuart Hall, ao tratar da luta pela hegemonia cultural na cultura popular,

a hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele (2023, p. 313).

Esta dinâmica de mudança entre as disposições e configurações de poder do samba na cultura de gravação foi acompanhada pelas variações de sonoridade daquilo que era reconhecido como samba. Outras possibilidades instrumentais, rítmicas e técnicas fariam do samba gravado a partir do fim dos anos 1920 uma modalidade distinta daquele que Donga e outros sambistas da primeira geração como Sinhô (José Barbosa da Silva), Caninha (José Luiz de Moraes) e João da Baiana (João Machado Guedes) colocaram no mundo do disco.

3.2.3 Samba novo: o “samba de sambar” do Estácio

Em 1927, o sistema de gravação elétrico é implementado no Brasil. Segundo Vicente e De Marchi (2014), a adoção da nova tecnologia é acompanhada pela reorganização do mercado

fonográfico do país. Nos anos seguintes, beneficiadas pelo fim da vigência das patentes, gravadoras internacionais se instalaram no país para competir pelo mercado antes dominado pela Odeon de Figner e algumas poucas gravadoras menores. Entre 1928 e 1930, instalaram-se no país: Columbia, Victor e Brunswick. Em 1932, Figner perde os direitos da Odeon, que passa a ser administrada pela matriz no exterior.

O desenvolvimento técnico do estúdio de gravação com a adoção do sistema elétrico no Brasil em 1927 deu prosseguimento ao intercâmbio entre o “mundo do samba” e a “cultura de gravação”. Os primeiros gêneros gravados no novo sistema foram uma marcha e um samba compostos por Duque (Antonio Lopes de Amorim Diniz) e cantados por Francisco Alves (Cardoso Filho, 2008). Para Jorge Caldeira, o aprimoramento da captação com a adoção de microfones e amplificadores fez com que o samba gravado se reaproximasse da sonoridade das rodas:

Com os discos elétricos, puderam ser eliminados os cantores com tendências mais operísticas, pôde-se aumentar o número de instrumentistas e membros do coro, puderam ser gravados os instrumentos de percussão. O principal sentido dessas modificações, portanto, foi propiciar uma aproximação entre o tipo de execução musical que havia na roda e no disco (2007. P. 62).

A descrição pode dar a entender que se tratou de uma transformação abrupta determinada apenas pelo novo paradigma de gravação, mas o jogo envolveu tanto rupturas e persistências resultantes de complexas negociações entre os agentes do mundo do samba e da cultura de gravação. Como visto, a fixação dos instrumentos de percussão já era possível, ainda que a captação dos timbres – de qualquer instrumento, não só os percussivos - tenha sido aprimorada com a gravação elétrica. A variedade dos modos de canto foi de fato beneficiada pela sensibilidade dos microfones e pelas ondas amplificadas. Porém, como mostra Cardoso Filho (2008, p. 116), cantores como Francisco Alves, que na década de 1930 adotaram o paradigma do canto falado, voltariam a utilizar a técnica impostada do *bel canto* italiano em suas performances da década de 1940 influenciadas pela música romântica. As mudanças indicam não só o desenvolvimento técnico, mas a sua utilização a partir das negociações e escolhas estéticas definidas entre os agentes envolvidos nas gravações.

Isto fica mais nítido ao se considerar as histórias disponíveis sobre os dois exemplos escolhidos por Caldeira para ilustrar o impacto da gravação elétrica na sonoridade do samba: o canto e o uso das percussões. Cardoso Filho analisa a mudança do paradigma no canto do samba gravado a partir da contribuição do cantor branco de classe média alta Mário Reis, famoso intérprete de sambas que começou a carreira gravando para o selo Odeon da Casa Edison em

1928. Segundo Cardoso, ao eliminar o *vibrato*²⁹ e segmentar as vogais em seu canto, Mário Reis aumentou a “percussividade rítmica do canto, possibilitando maior movimentação nos fluxos melódicos e rítmicos” (2008, p.42). Desse modo, o canto de Reis conseguia acompanhar as características rítmicas da base instrumental do samba.

Cardoso Filho e Caldeira contam que esse modo de cantar foi provavelmente influenciado pelo sambista Sinhô. Do mesmo grupo de Donga e outros frequentadores da casa de Tia Ciata, o pianista e compositor Sinhô ficou conhecido no mundo do disco como principal responsável pelo estabelecimento do samba gravado ao longo dos anos 1920. De acordo com Caldeira, também “foi um dos primeiros a aproveitar o surgimento das gravações elétricas para fazer com que a própria maneira de interpretar caminhasse para recuperar a particularidade desse modo folclórico das interpretações” (2007, p 61). Um dos meios pelos quais teria realizado isto, seria levando Mário Reis à Casa Edison.

Em 1926, Sinhô tornou-se professor de violão de Mário Reis enquanto este estudava na Faculdade de Direito. De acordo com Cardoso, o sambista havia encontrado em Mário Reis um cantor para difundir seu estilo próprio e, “apesar do canto de Mário Reis ter sido explorado amplamente pela ‘turma do Estácio’ no estilo novo, foi Sinhô, o principal compositor do estilo antigo, quem ensinou Reis a melhor forma de cantar seus sambas amaxixados.” (2008, p. 43). O sucesso de Mário Reis inspirou o já consagrado Francisco Alves a alterar seu estilo de cantar e diminuir sua impositação (Cardoso Filho, 2008, p. 41). Os dois se tornariam parceiros e gravariam diversas canções juntos na década de 1930.

O cantor Francisco Alves é considerado por Humberto Franceschi um dos principais divulgadores do estilo de samba que marcou o início da gravação elétrica e das rádios comerciais no Brasil. Segundo ele, Alves tinha talento para perceber o que faria sucesso e rapidamente entendeu que o estilo desenvolvido pelos sambistas do Estácio continha “a verdadeira expressão da alma e do espírito carioca” (2014, p. 1201). Batizado por Ismael Silva de “samba de sambar”, predominantemente percussivo, com andamento diverso e cadência mais marcada, o samba do Estácio tinha como objetivo embalar os desfiles de blocos de Carnaval precursores das primeiras Escolas de Samba. Segundo Franceschi, o estilo das composições de Ismael Silva, Brancura (Sílvio Fernandes) e Bide (Alcebíades Barcellos) “abalou profundamente os compositores da década de 1920, particularmente Sinhô, Donga e Caninha” (2014, p. 52).

²⁹ O *vibrato* é um recurso de expressividade musical utilizado para ornamentar o prolongamento de uma nota alterando seu timbre a partir da oscilação regular de altura, intensidade ou ambos (Dicionário Grove, 2001 — verbete: *vibrato apud* Cardoso, 2008, p. 42)

Vale recordar que em meio à comparação dos dois modos de fazer samba, Ismael Silva considerou que “Pelo telefone” (1917) não era um samba, e sim um maxixe. Ou seja, mesmo que os novos equipamentos de gravação eletrônica permitissem uma captação mais apropriada às texturas sonoras do samba da rua, a definição das sonoridades características do gênero estava em disputa no próprio mundo do samba. Enquanto o disco se aproximava da roda, a própria roda mudava seu roteiro a caminho da quadra. A turma do Estácio foi responsável por batizar a primeira escola de samba enquanto movimentos semelhantes de transformação de blocos carnavalescos em escolas ocorriam em outras regiões da cidade como no morro da Mangueira e no bairro de Oswaldo Cruz. Em pouco tempo, muito em razão da sua distribuição pela indústria fonográfica e pelas novas rádios comerciais, o samba do Estácio ganharia tamanha repercussão que ficaria marcado como a mais autêntica expressão do samba urbano carioca.

Na indústria fonográfica, o sucesso do estilo do Estácio foi concomitante ao aumento do uso de instrumentos percussivos nos arranjos de música popular gravada. Carlos Sandroni (2007) analisou o processo de gravação de duas canções lançadas no ano de 1930 que utilizaram percussões em seu arranjo. Seu objetivo foi demonstrar através de critérios musicológicos como o mundo da música profissional e das rodas de samba se influenciaram mutuamente nos primeiros anos do novo estilo, que chamou de “paradigma do Estácio” em seu livro *Feitiço Decente* (2001).

A primeira dessas canções é a famosa “Na Pavuna” (1930), composta por Almirante e Candoca da Anunciação (Homero Dornellas) e interpretada pelo Bando de Tangarás. De acordo com Almirante, a ideia do grupo era levar o samba “para o disco de maneira *sui generis*, até então jamais tentada na história das gravações do Brasil, pois ‘Na Pavuna’ seria gravada com a batucada própria das escolas de samba” (2013, p. 118). Para a gravação, conforme levantamento feito por Sandroni, somaram-se à banda os percussionistas Andaraí, Canuto e Puruca (os dois últimos do morro do Salgueiro), a pianista Carolina Cardoso de Menezes e o bandolinista Luperce Miranda. A grande repercussão da gravação no Carnaval de 1930 é atribuída por Sandroni ao uso da percussão, principalmente pelos três toques de surdo que sucedem o título da música no refrão.

Sandroni considera, no entanto, que a percussão imprime novidade no fonograma mais pelo timbre do que pela forma rítmica:

O que viria a ser a novidade propriamente rítmica das escolas de samba, o que chamei de “paradigma do Estácio”, não aparece na batucada de Na Pavuna. Mas é preciso notar que os salgueirenses estavam lá a serviço dos rapazes de Vila Isabel. Trata-se, afinal, de uma gravação do “Bando de Tangarás”, gravação dirigida por Almirante,

em que a seção rítmica comparece quase como uma mera “experiência sonora” (2007, p. 12).

Para ele, o canto é a parte da música que incorpora as novidades rítmicas daquele tempo. Considera que o modo de Almirante cantar as segundas partes do samba (as primeiras são cantadas em coro) tem o padrão contramétrico que identifica no “paradigma do Estácio”. Por fim, compara esse tipo de canto contramétrico às segundas partes da gravação de “Se você jurar” (1931), típico samba do Estácio composto por Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves e cantado por Francisco Alves e Mário Reis³⁰.

Pelos relatos de Almirante comentados por Sandroni, mesmo com equipamentos elétricos, a inclusão dos instrumentos de percussão em “Na Pavuna” contou com a resistência do alemão Arthur Roeder, diretor criativo e técnico de gravação da Odeon³¹. Para Eduardo Vidili (2022), a recusa inicial em incluir as percussões indica inclinações ideológicas e preconceitos sociais e raciais de Roeder. Já Gabriel Giesta, em quem Vidili se baseia, considera que os próprios músicos populares negros não se sentiam seguros em propor a utilização dos instrumentos pelos quais eram perseguidos em outros contextos. Para ele, “Na Pavuna” inaugura uma nova era no uso da percussão nas músicas gravadas “por ser uma iniciativa de músicos com capital simbólico diferenciado, pois o Bando de Tangarás era formado por jovens brancos e de classe média, o que lhes proporcionava uma posição mais confortável frente às críticas da sociedade” (2013, p. 51).

A continuação da análise de Sandroni compara “Na Pavuna” com o samba “Vou te abandonar”, composto por Heitor dos Prazeres e interpretado por Paulo da Portela, dois sambistas negros definidos por Sandroni como “representantes típicos do chamado ‘mundo do samba’” (2013, p. 14). Lançada pouco tempo após o sucesso do Bando de Tangarás, “Vou te abandonar” também conta com linha percussiva. Porém, como mostra a análise de Sandroni, esta já se assemelha àquilo que ele chama de “paradigma do Estácio”. Além disso, Sandroni pondera que a presença de três batidas do surdo após os versos do estribilho de “Vou te abandonar” demonstram que ela sofreu influência da marca distintiva de “Na Pavuna”. Isto indica para ele o constante diálogo musical entre “sambistas do morro e os profissionais do rádio e do disco” (2007, p. 21).

³⁰ O fato do canto de Mário Reis - e de Francisco Alves, por tabela - ter sido declaradamente influenciado por Sinhô, representante da antiga geração, mostra como a divisão dos estilos de samba entre paradigmas rítmicos é uma proposta complexa.

³¹ Por encontrar diversas atribuições de função a Arthur Roeder em diferentes fontes, Cardoso Filho conclui que, como até 1950-1960 os cargos nas gravadoras não eram tão compartimentados, é provável que Roeder respondesse tanto a funções “técnicas” quanto a funções “artísticas” (2008, p. 145-146).

Se o “mundo do samba” copiou “o mundo da música profissional” utilizando as três batidas do surdo, Sandroni mostra que a composição de “Na Pavuna”, realizada por dois homens brancos que “se identificavam ‘de fora’ com o samba” (2007, p. 16), é organizada em torno de elementos do universo afro-brasileiro associados ao “mundo do samba”:

a letra de Na Pavuna faz uma lista de afro-brasileirismos cujas intenções de caracterização são evidentes: macumba, candomblé, canjerê etc. Nas mãos de Almirante e Candoca da Anunciação, estas palavras funcionam como signos verbais estereotipados de identificação afro-brasileira [...]. Penso que os instrumentos da batucada, marca sonora mais evidente de Na Pavuna, podem neste contexto ser concebidos como signos musicais do mesmo tipo. (2007, p. 19)

Com a comparação entre os dois fonogramas, Sandroni pretende argumentar que as influências entre os dois mundos são incompatíveis com a afirmação de uma “essência autêntica” do samba praticado por qualquer um deles. Contudo, não deixa de diferenciar a posição de seus autores em termos de enunciação. Para isso, recorre a uma distinção realizada por Muniz Sodré sobre a transitividade das letras de samba de acordo com sua origem. Para Sodré, as letras de Sinhô manifestam uma característica proverbial oriunda das culturas africanas e presente nas composições do samba. O modo de significação do provérbio, diz Sodré, tem como objeto de conhecimento “a própria relação social – o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza” (1998, p. 44). Por isso, considera que a letra dos compositores do mundo do samba tem a característica de um discurso transitivo, não fala *sobre* o popular, fala a partir dele, enuncia ele diretamente. Aquilo que a letra diz “é o que se vive, o que se faz” (1998, p. 45). Outro seria o caso dos compositores do mundo da música popular profissional pois, como participantes de outras redes de relação, articulariam um discurso transitivo indireto:

quando um compositor como Chico Buarque de Hollanda fala hoje do personagem “autuado em flagrante/como meliante/por cantar de madrugada/na janela de Maria/” ou do operário que “caiu na contramão, atrapalhando o tráfego”, a qualidade poética aumenta com a intransitividade do discurso. Exceto quando se refere a aspectos político-sociais da classe média, o verso desse compositor é um discurso *sobre* o popular (Sodré, 1998, p. 45).

Para Sodré, a transitividade do discurso não trata simplesmente de uma situação de classe ou raça, mas de uma “posição cultural”, uma diferença no discurso de acordo com o lugar de onde o compositor enuncia. Sandroni reconhece com nitidez essa diferença nas letras de “Na Pavuna”, com sua referência constante ao carnaval e a elementos da cultura afro-brasileira, e de “Vou te abandonar”, uma letra que conta a experiência de uma decepção amorosa.

Embora não seja afirmado por Sodré ou Sandroni, não parece ilegítimo estender o pensamento sobre a transitividade do discurso aos recursos musicais das canções. Isto pode levar a entender a reivindicação de determinadas sonoridades a um grupo social de forma

contingente, não fixa. Explicando com um exemplo: a sonoridade do samba do Estácio surge com a invenção e adaptação de novos instrumentos essenciais para seu ritmo marcado. Bide, além de criar o surdo, teria adaptado o “cucumbi” para transformá-lo no tamborim, João da Mina teria formalizado o uso da cuíca no samba utilizando-a com afinação aguda, incomum até então. Luís Filipe Lima conta que o surdo de Bide foi

confeccionado inicialmente a partir de latões de manteiga cilíndricos, sem as tampas, aos quais eram presas peles de couro em uma das bocas. A ideia era reforçar a marcação da linha de graves da percussão, função já desempenhada pela cuíca -maior e mais grave que os exemplares modernos -, com o intuito de dar mais impulso ao cortejo carnavalesco (2022, p. 47).

Deste modo, percebe-se que as elaborações técnicas que determinam a sonoridade do samba do Estácio foram condicionadas pela relação que aquela música mantinha com o entorno social dos sambistas. No estúdio, a busca por recuperar essas sonoridades no samba gravado demandaria outras soluções técnicas, ampliando o intercâmbio ente o mundo do samba e a cultura de gravação.

Associando o diálogo analisado por Sandroni entre o “mundo do samba” e o “mundo do rádio e do disco” ao pensamento de Sodr  sobre a posi o cultural e aos comentários de Vidili e Giesta sobre a questão racial nas negocia es da fonografia do samba,   possível abrir caminhos para interpretar a posterior reivindica o da negritude no samba por Candeia nos anos 1970. O modo como a percussão foi utilizada nas primeiras décadas das grava es de música popular no Brasil relaciona-se diretamente com o modo como a discrimina o racial foi administrada na época. Felipe Trotta considera que, mesmo com o aumento na ado o de percussões nas grava es elétricas, “a ênfase sonora nos instrumentos de percussão s  irá se consolidar definitivamente a partir da década de 1960” (2011, p. 64). Trotta atribui isso principalmente aos avanços tecnológicos com o advento da grava o multipista e dos microfones e aparelhos sonoros de “alta fidelidade”.   preciso se perguntar até que ponto esta lógica não se assemelha àquela que alimentou o mito da historiografia sobre as percussões não poderem ser gravadas na era mecânica. De fato, novos equipamentos trouxeram ganho na capta o de timbres cada vez mais próximos àqueles captados pelo ouvido humano em rela o direta com os instrumentos. Contudo, como constru o sonora, não havia impedimento prático para que a percussão obtivesse ênfase nas grava es entre 1927 e 1960.

Uma parte da produ o fonográfica da época ilustra como as percussões poderiam protagonizar músicas gravadas nos primeiros anos da grava o elétrica. Vidili (2022) analisa alguns exemplos que trabalharam as sonoridades das religiões afro-brasileiras em grava es musicais nos anos 1930. “Baba  Miloqu ” (1930) foi gravada pela Victor alguns dias antes de

“Na Pavuna”, teve arranjo de Pixinguinha e interpretação de Josué de Barros e da Orquestra Victor Brasileira. Classificada como batuque africano, a gravação dá amplo destaque a percussão composta por idiofone, tambores e agogô. Além disso, intercala o canto com falas que remetem à cultura dos terreiros. Para Vidili, o fonograma pode ser considerado precursor “de um tipo de produção que, também a partir de 1930, constituiu um nicho constante no mercado brasileiro de fonogramas: o das macumbas e outros gêneros associados às religiosidades afro-brasileiras” (2022, p. 9).

Dos exemplos citados por Vidili vale destacar os grupos Filhos de Nagô, liderado por Felipe Nery da Conceição, e Conjunto Africano. Suas músicas fogem à sonoridade comum à maior parte das músicas gravadas de então pois são construídas com vozes e percussão, incluindo atabaques, chocalhos e palmas. Os poucos fonogramas produzidos por estes grupos entre 1930 e 1932 são o suficiente para demonstrar que, mesmo antes dos equipamentos disponíveis na década de 1960, já havia a possibilidade de se estruturar músicas com ênfase na percussão. Ambos os grupos, trabalhando com os equipamentos disponíveis na época, elaboraram uma estética sonora desconhecida pela maior parte do público consumidor de discos.

A experiência desses grupos e de outros como o Conjunto Tupy de J.B. de Carvalho (João Batista de Carvalho) antecipam as coletâneas fonográficas com expressões da religiosidade afro-brasileira realizadas nos anos 1970 por Candeia e a sonoridade de suas músicas estruturadas por ritmos derivados do Candomblé. Vidili atribuiu o pioneirismo destes grupos à iniciativa dos intérpretes e compositores negros Mano Elói, J.B de Carvalho e Amor (Getúlio Marinho da Silva), além dos músicos que com eles fixaram as macumbas nos discos. Registra também a mediação realizada pelo pianista e maestro branco Eduardo Souto, contratado em 1930 como novo diretor artístico da Odeon. Oriundo do meio das orquestras e recitais, Souto manifestou sua “intenção de levar ao disco, sem preconceitos, tudo que estivesse acontecendo na música brasileira, do samba da moda ao ainda pouco conhecido canto dos terreiros de umbanda” (Maximo; Didier, 1990, p. 134 *apud* Vidili, 2022, p. 11). Eduardo Souto aparece em uma anedota de Almirante sobre as experiências sonoras do Bando de Tangarás:

Em várias apresentações, Henrique Brito executava um exótico instrumento feito com uma lata de querosene, com extenso braço de violino e uma só corda que, por isso mesmo, recebeu o nome de violata. Além do mais, no intuito de outra novidade sonora, concebemos certa música exclusivamente com acompanhamento de folhas de caixas estampadas de todos os feitios, vasilhas de diversos tamanhos, recipientes caseiros dos tipos mais variados. Com direito adquirido pelos sucessos anteriores, num certo dia de novembro de 1930, o estúdio da Odeon se viu invadido por uma batelada de latas de goiabada, marmelada, biscoitos, querosene e tudo mais. Para o início da gravação, como justificativa, fizemos um rápido esquete pitoresco, em que, aliás, o maestro Souto participou numa das falas:

Almirante - Como é, pessoá, vamo fazê uma batucada?
 João de Barro - Vambora. Mas que pandeiro?
 Eduardo Souto - Pandeiro, nada! Lata véia taí à beça ...
 João de Barro - Isto mesmo! Vamos fazê a batucada de lata véia!

A marcha foi gravada pelos elementos do Bando de Tangarás, exceto Henrique Brito, que não conseguiu, de maneira alguma, cantarolar sua quadrinha, devido a um acesso de riso que nos fez destruir várias provas. (2013, p. 115)

O diálogo narrado por Almirante está gravado na introdução da música “Lataria”, lançada em 1931. Alguns meses antes, foi lançado o primeiro disco do Conjunto Africano com duas gravações: “Ponto de Inhasan” e “Ponto de Ogum”. O anúncio do lançamento no jornal *Correio da Manhã* é composto por um retângulo com a logomarca da Odeon e o texto: “Sucesso sensacional ‘Macumba’ [...] Pela 1ª vez grava-se em disco um ‘macumba authentica’ com todos os rituaes cantados num mixto de portuguez e africano” (*Correio da manhã*, 17 ago. 1930, p. 7 *apud* Vidili, 2022, p. 11, texto grafado com ortografia da época). A linguagem parece alimentar-se de um imaginário exótico e antropológico que, de alguma forma, também parece levar Vidili a conjecturar que “mesmo que o Conjunto Africano tenha gravado as macumbas dentro da lógica da fonografia comercial, é plausível pensar que suas performances em estúdio tenham se dado quase à maneira de um registro etnográfico”. A ênfase na ideia de registro retira da produção destes grupos pioneiros seu caráter de inovação técnica e estética. Assim como em qualquer performance musical gravada, os componentes destes grupos e os profissionais de gravação tiveram que lidar com complexas operações para controlar o tempo das músicas, posicionar cantor, coro e instrumentistas de modo a destacar vozes e timbres, encontrar a distância apropriada dos microfones, equilibrar os níveis de captação, em suma, adequar as composições e a performance às práticas de estúdio. Nesse contexto, a gravação do Conjunto Africano é tão etnográfica quanto o de uma orquestra executando um concerto para violino.

Os Filhos de Nagô e o Conjunto Africano alcançaram um êxito técnico e estético com a construção de uma sonoridade inédita explorando os recursos percussivos de um modo que rompe com o que era realizado no país até então. Diante da possibilidade aberta por eles, é possível supor outros três fatores, além do racismo e da razão técnica apontada por Trotta, para que só nos anos 1960, as percussões ganhem no samba gravado a ênfase que já haviam obtido na fonografia das macumbas. O primeiro pode ser apontado na atração de setores progressistas brancos pelas entidades negras entre as décadas de 1950 e 1960, aumentando o interesse dos consumidores brancos pelas expressões culturais negras; o segundo, no aumento do intercâmbio entre os sambistas das escolas e a indústria fonográfica nos anos 1960, trazendo a sonoridade percussiva das escolas com força para os estúdios; o terceiro, como fator que atrasou a adoção

mais enfática das percussões nos arranjos de samba, pode ser encontrado na bem sucedida tendência de orquestração de sambas gravados entre os anos 1930 e 1950 que incluiu novos instrumentos em arranjos monumentais convenientes ao discurso nacionalista assumido por agentes da cultura e estimulado pelo Estado.

3.2.4 Samba nas ondas do rádio: samba-exaltação ufanista

A partir da década de 1930, é possível distinguir dois novos domínios de produção do samba urbano carioca com seus próprios desenvolvimentos e certo grau de interdependência. De um lado, as novas rádios comerciais recorrem à música popular, principalmente ao samba, como principal produto da sua programação voltada para o entretenimento. O sucesso de cantores no rádio associado à mercantilização da música como objeto pela indústria do disco inaugura o tempo dos cartazes (como eram chamados os ídolos da música popular) e dos fãs, alterando substancialmente as práticas de escuta e a relação entre artistas e público. De outro, surgem as primeiras escolas de samba a partir de blocos e ranchos carnavalescos criados na década anterior. Como entidades coletivas de massa, no mesmo tempo em que transformam o Carnaval de rua da cidade, as escolas desenvolvem sonoridades próprias que ganham as ondas das rádios e o mercado fonográfico através dos cantores famosos e dos músicos das escolas contratados pelas estações e pelas gravadoras.

As primeiras iniciativas de radiodifusão no Brasil aconteceram de forma improvisada. Inicialmente entendida como diversão tecnológica, a transmissão de sons pelo espaço foi explorada pelos “amadores da radiofonia” e pelos “radioclubes” (Tinhorão, 2014, p. 43). A radiodifusão de interesse público surge com a realização do projeto do médico e antropólogo Edgard Roquette-Pinto de um rádio de cunho educativo, voltado para a expansão de uma cultura notadamente elitista (Caldeira, 2007) e estruturado como “livro falado” (Tinhorão 2014, p. 51). A estação foi instalada em sua casa e emitia programas jornalísticos narrados pelo próprio Roquette-Pinto. Novas estações foram inauguradas durante a década de 1920 ainda em um panorama de improvisação e irregularidade. Neste tempo, as licenças para estações de rádio eram provisórias, não haviam anúncios pagos, a maioria dos estúdios eram caseiros e a programação inconstante.

A partir da década de 1930, com a reformulação da legislação estatal sobre o funcionamento das emissoras e a liberação da veiculação de publicidade, o rádio é transformado em veículo comercial (Cardoso Filho, 2008, p. 120-121). A concorrência pelos anunciantes leva as emissoras comerciais a desenvolverem outra lógica de programação e de relacionamento

com o ouvinte. Segundo Tinhorão “a profissionalização do rádio começava a se fazer pelo atendimento das exigências mais imediatas da massa, em prejuízo do sentido cultural-elitista prognosticado pelo pioneiro Roquette-Pinto...” (2014, p. 57). Na busca pela popularidade e aproximação com o público, além dos locutores assumirem maior informalidade para falar com o “amigo ouvinte”, a programação foi reorganizada em segmentos menores intercalando os anúncios publicitários com novos programas como os rádio-teatros, os programas musicais de estúdio com artistas populares e os programas de calouros.

Humberto Franceschi atribui a consolidação da divulgação da música popular urbana e dos sambas do Estácio no rádio carioca ao Programa Casé, “o primeiro programa a desenhar a estrutura do rádio com finalidade comercial e a manter apresentação regular por quase 20 anos” (2014, p. 118). Lançado em fevereiro de 1932 pela Rádio Philips do Brasil, o programa de estúdio apresentado por Adhemar Casé recebia artistas populares numa programação que intercalava locução, lançamentos musicais, anúncios e declamações de poema. De acordo com Marcos Napolitano, os textos do programa eram escritos por Orestes Barbosa, “entusiasta da música popular e um dos ideólogos da nacionalização do samba” (2007, p. 48). Em 1934, Almirante se junta ao programa com o quadro “Curiosidades Musicais”, sua estreia como produtor nas rádios.

O sucesso de músicos populares como Noel Rosa e Marília Batista com o público foi tamanho que a concepção inicial de dividir as quatro horas do programa em duas horas de música popular e duas de música erudita foi abandonada para ocupar todo o tempo com música popular. Segundo Franceschi, a exigência do programa por números musicais novos a cada edição fez com que “cantores, instrumentistas e jovens da classe média, pretendendo participar do meio, buscassem, nos lugares onde se reuniam compositores de rancho e de bloco de carnaval, músicas que garantissem sucesso” (2014, p. 119). Desse modo, as criações dos compositores de classes mais baixas dependiam da mediação das estrelas (ou candidatas a estrela) do rádio para chegar nos ouvidos da população da cidade.

Cardoso Filho (2008) analisa o intercâmbio entre as rádios e a indústria do disco sob diferentes aspectos. Como suporte de gravações, os discos serviam e para a reprodução de músicas, das aberturas e encerramentos dos programas, dos jingles e spots de publicidade, assim como para compor o fundo sonoro e os efeitos dos rádio-teatros. Em termos comerciais, considera que

Aos poucos, as gravadoras perceberam as possibilidades de aumento nos lucros com essas práticas. A radiodifusão representou um meio significativo de divulgação das músicas gravadas e, pouco tempo depois, com a ampla utilização de música ao vivo, passou a determinar o que viria a ser gravado.

Como principal meio gratuito de circulação da música popular, o rádio foi um dos maiores responsáveis pela nacionalização do samba, “socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca” (Napolitano, 2007, p. 47). Jorge Caldeira (2007) avalia que o processo de nacionalização do samba, fruto de movimentos anteriores, mas fortemente impulsionado pelas políticas culturais do Estado Novo de Getúlio Vargas, foi responsável por uma mudança simbólica e musical no samba que surgira no final dos anos 1920 e servira de base para o sucesso da música popular nos anos 1930.

Sua avaliação começa por considerar que o samba gravado no disco e transmitido pelo rádio nesses primeiros anos tinha a figura do malandro como centro de sua narração. Segundo Caldeira, a figura do malandro alimentava um imaginário que relacionava as narrações do samba à vida do sambista no morro e nas escolas de samba. Considera que, embora a confusão entre o malando narrado e os sambistas fosse “empiricamente incorreta, era resultante de um processo de identificação social entre a figura que aparecia narrando no disco, conhecida do ouvinte, com representantes visíveis nas escolas de samba”. Ao constatar, através de depoimentos, que os sambistas das escolas não se identificavam necessariamente como “malandros”, Caldeira propõe a compreensão da função simbólica do malandro a partir das composições. Para isso, recorre a Claudia Matos, para quem a figura do malandro no samba funciona como uma metáfora:

Mais do que a um tipo de conduta, está ligado a um tipo de discurso. Antes de ser uma figura social ou histórica, é uma figura de linguagem, a encarnação de um comportamento estético, de um estilo. Ele é a expressão, em figura humana, da ginga, maleabilidade e dinâmica do próprio samba (Matos, 1982, p. 67).

A autora interpreta a estética do malandro como uma elaboração do mundo do samba em reação às condições precárias de trabalho e a determinação do lugar social de pobres e ricos na sociedade capitalista da República Velha (1889-1930). Desdobrando o pensamento de Matos, Caldeira percebe a narração do malandro nos sambas gravados como a expressão de um ponto de vista que descreve a negociação sociocultural entre trabalhadores e patrões no interior da cultura popular. Por isso, considera que

o samba gravado conseguiu algo mais com relação aos procedimentos do folclore: a criação de um modo de narrar que permitia dar conta do complicadíssimo jogo ideológico de uma sociedade em transição. Empregando o procedimento musical mais importante da música brasileira e a figura do malandro, conseguiu uma síntese única. É na fusão desses elementos que o samba gravado, o samba que passa pelo mercado, se torna símbolo nacional.

A consolidação do processo de nacionalização do samba foi acompanhada, segundo Caldeira, por um “projeto de intervenção do Estado na música popular” (2007, p. 98) marcado pela proibição do tema da malandragem e o estímulo ao elogio do trabalho. São estas condições

que levaram ao discurso do “malandro restaurado que anda na linha” como analisou Matos. Caldeira associa este processo ao deslocamento do tom da narração nas composições de samba da ginga malandra ao ufanismo de canções como “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso. Conclui que, com isso, o samba perde sua capacidade de ritualizar o jogo social entre as classes e passa a funcionar como “identidade abstrata da Nação” (2007, p. 100).

Além disso, as sonoridades do samba urbano também teriam sofrido intervenção a partir da influência da Rádio Nacional, controlada pelo Estado. Como explica Luís Filipe de Lima,

no decorrer da década de 1940, ganha corpo a tendência de revestir com arranjos de inspiração erudita os sambas-exaltação ufanistas, muitas vezes iniciados por uma introdução lenta, cantada, sem qualquer conexão com o acompanhamento rítmico do samba – um samba bastante descaracterizado, se preferirmos enxergar pelo prisma histórico. Sintomaticamente, esta vertente perde corpo a partir de 1945, com o fim da Era Vargas (2022, p. 99).

Segundo Caldeira, o padrão de qualidade estabelecido pela Rádio Nacional, marcado pelo compasso rígido e pela orquestração com tendências camerísticas mudou a “substância do samba” (2007, p. 102). A partir de então, os sambas passariam por um processo de “padronização” exemplificado pela nova versão de “Pelo Telefone”, gravada em 1938. Caldeira considera que a gravação de 1938 é uma adaptação ao novo padrão “muito digna, na medida em que trazia as possibilidades percussivas e de interpretação que o sistema mecânico não permitia mostrar, mas adaptação de quem estava preso na casaca do pioneiro” (2007, p. 104).

O pensamento de Caldeira sobre a “padronização” das sonoridades do samba a partir do final dos anos 1930 tem o valor de mostrar o trabalho eminentemente sonoro dos diversos momentos do samba gravado. Até determinado momento, fixado por ele nas décadas de 1920 e 1930, as negociações entre sambistas das escolas, músicos da classe média e mercado da música teriam funcionado de forma equilibrada, permitindo a “coexistência numa sociedade de desiguais” (2007, P. 103). Com a entrada do Estado no campo, contudo, Caldeira passa a considerar que

não era mais necessária a reverência às figuras populares para o samba, o reconhecimento que estava na base do jogo simbólico anterior. Com o padrão de autenticidade definido de cima, o jogo de reconhecimento transforma-se em subordinação direta e abre-se o caminho para a fixação de outro tipo de *standard* (2007, p. 100).

Certamente o grau de poder da ditadura do Estado Novo e seu controle sobre o principal meio de comunicação da época geraram desequilíbrios nas disputas em torno do popular. Ainda assim, é difícil aceitar que a “manipulação pelo Estado fez desaparecer completamente a valorização simbólica dos dominados como portadores de um saber que lhes garantia autenticidade” (2007, p.100). Além da cultura dos “dominados” ter se organizado de outras

formas além do samba urbano carioca gravado em discos e transmitido pelas rádios, o próprio campo do samba passaria por uma revisão dos termos de suas relações com o mercado e com o Estado, culminando em todas as movimentações políticas e culturais das décadas de 1960 e 1970.

É inegável que o sucesso radiofônico dos arranjos de Radamés Gnattali, nos quais instrumentos de metal realizam também o acompanhamento rítmico, influenciou o arranjo de inúmeras gravações de samba na época. Contudo, como sugere Paulo Aragão (2007), a linguagem musical de Gnattali representaria apenas um polo de duas tendências arquetípicas no arranjo da música gravada brasileira entre as quais outras possibilidades seriam desenvolvidas. Aragão utiliza a proposta de Santuza Cambraia Naves em dividir os agentes no campo da cultura popular da época em dois grupos distintos: os adeptos da “estética da simplicidade” e os adeptos da “estética do excesso”, que Naves também chama “estética da monumentalidade” (1998, p. 66).

As duas atitudes estéticas assinaladas por Naves correspondem a dois modos de lidar com a tradição diante do evento da modernidade. Conforme a autora define, a estética da monumentalidade “recorre ao monumental para dar forma às suas aspirações de continuidade, essência e totalidade” (1998, p. 75). Trata-se de uma estética que tende ao excesso reunindo elementos culturais de diversas origens ao modo de citações. Utilizando como exemplo as composições do modernista Heitor Villa-Lobos, Naves destaca que, para ele, “um recurso particularmente importante é a diversidade de informações musicais utilizadas, provenientes das mais diferentes tradições – europeia, indígena e africana; urbano-cosmopolita e rural-regional” (1998, p. 71). Criações realizadas de acordo com esse princípio, portanto, realizariam o ideal modernista de convergência entre as culturas presentes no território nacional em uma totalidade, conformando a identidade brasileira.

A estética da simplicidade “ao contrário da experiência totalizante da arte monumental, opera no registro da fragmentação. Trata-se de uma opção pelo simples que não recusa, entretanto, o excesso ou qualquer tipo de transbordamento; a seriedade, quando acolhida, vem sempre matizada com o senso de humor” (1998, p. 77). Exemplos musicais desta estética poderiam ser encontrados nas composições da música popular de Noel Rosa, Lamartine Babo e Ari Barroso antes da “fase ufanista que tem início no final dos anos 1930” (1988, p. 78). Em resumo, as duas estéticas reelaboram a tradição. Uma, a partir de um ideal elevado, de uma síntese que constrói a totalidade de um monumento; a outra, conectando a tradição ao chão cotidiano, ao que é recusado pelo processo civilizador, às relações corriqueiras do dia-a-dia.

Na adaptação de Aragão desta divisão à prática do arranjo na música popular urbana, a “estética da simplicidade” abrangeria arranjos que priorizam os valores reconhecidos como originais daquela manifestação cultural. Já a “estética do excesso” seria trabalhada pelos arranjos que se referenciam em “valores culturais extrínsecos, por meio de uma postura reverente, de superestimação do ‘sublime’, do ‘monumental’ – representados sobretudo pela música de concerto europeia e pelo jazz americano” (Aragão, 2007, p. 23). Os arranjos de Gnattali, portanto recorreriam a uma estética do excesso. O outro polo seria representado nas gravações da música popular pelos conjuntos regionais. Segundo Aragão, o arranjo dos conjuntos regionais é “extremamente livre, aberto, com amplo espaço para improvisação (seja em solos instrumentais ou no próprio acompanhamento), utilizando raramente o registro escrito e calcando-se quase que inteiramente na habilidade e na criatividade dos executantes” (2007, p. 23). A habilidade dos músicos dos conjuntos regionais foi extensamente aproveitada nas gravações de música popular tanto pela sonoridade característica quanto pelas necessidades técnicas da gravação antes da possibilidade de edição e mixagem sonora. A cumplicidade que os conjuntos tinham entre si e a habilidade de executar uma música do início ao fim era a garantia de uma gravação no tempo reservado a ela pelos estúdios.

Na avaliação de Aragão, apesar do sucesso obtido pela novidade dos arranjos construídos no registro do excesso,

as duas estéticas conviviam mutuamente e tinham espaços garantidos em um mercado variado: não se podia definir a primazia de uma sobre a outra. Além do mais, as duas correntes se entrecruzavam em diversos momentos, dada a ação de músicos que atuavam perfeitamente nos dois registros (2007, p. 24)

Como exemplo de exploração das possibilidades entre os dois polos, Aragão cita o exemplo de Pixinguinha. O grande instrumentista começou a trabalhar como arranjador de estúdio em 1928 e em 1930 foi contratado pela gravadora Victor. De acordo com o grupo ou estilo musical, Pixinguinha preparava arranjos que priorizavam ora o regional, ora a orquestração no registro do excesso. Mais do que tudo, entre o registro da simplicidade e do excesso, Aragão considera que Pixinguinha ocupava um plano intermediário e polivalente, com arranjos que “inauguram a possibilidade de aproveitamento de recursos advindos das duas estéticas e que circulam por ambas com naturalidade” (Aragão, 2007, p. 27).

Se entre arranjadores consagrados o “padrão” já não se impunha, entre músicos populares fora do circuito principal, a experimentação sonora se mantinha pelas mais diversas razões, inclusive técnicas. Como aponta Cardoso Filho, “nem sempre as gravadoras ou as rádios menores tinham condições físicas e financeiras de seguirem o padrão. Isso possibilitava a criação de novas fórmulas, que auxiliavam na diversificação do panorama sonoro da era

elétrica” (2008, p. 123). Ainda que a expansão do rádio comercial tenha influenciado fortemente nas sonoridades que iriam pros discos e para as apresentações ao vivo, Cardoso Filho considera que a principal mudança realizada pelo ambiente do rádio foi a ampliação das possibilidades de intercâmbio cultural entre os artistas da época. Para ele, “o encontro de atores, cantores, compositores, arranjadores e maestros representou um espaço de aprendizagem coletiva para a maioria desses artistas ainda em fase de profissionalização” (2008, p. 121).

3.2.5 Novos ramos fonográficos do samba: bossa nova, sambalanço, samba-rock, samba-jazz e sambão-jóia.

O discurso saudosista sobre o samba dos anos 1920 e 1930 dos folcloristas urbanos se iniciou por essa época com os programas de Almirante no rádio e se intensificou nas décadas seguintes em reação às novas propostas estéticas surgidas com a bossa nova. De fato, a extensa gama de ramos musicais baseados no samba que ganharam as rádios e os discos a partir dos anos 1950 descolou-se do samba do Estácio e manifestou um intercâmbio mais explícito com a música internacional. O surgimento destes novos estilos constituiu um fenômeno característico das possibilidades criadas com a circulação da música no rádio e nos produtos da indústria fonográfica.

No final da década de 1950, os músicos da bossa nova conquistaram o público das classes mais altas e reconhecimento internacional com suas canções baseadas no samba-canção e no samba sincopado utilizando “acordes alterados, alargamento tonal, modulações generosas, empréstimo modal frequente” (Lima, 2022, p. 172). Apesar de baseadas no samba, suas composições são marcadas pelo uso contido da percussão. No trabalho de estúdio, os bossa novistas instituíram uma temporalidade nunca antes experimentada. Segundo Cardoso Filho, “as gravações dos primeiros discos de Bossa Nova de João Gilberto com arranjos de Tom Jobim, foram as primeiras experiências que ocuparam longas horas de estúdio” (2008, p. 158). Como ainda gravavam de forma direta, sem edição, João Gilberto interrompia a gravação a cada erro que ouvia e exigia que todos recomeçassem do início.

No mercado, os lançamentos da bossa nova acompanharam a consolidação de um novo suporte para gravação e reprodução musical lançado no final da década de 1940: o Long-Play (LP). Desenvolvido para ser executado com uma rotação mais lenta (33 e 1/3 rotações por minuto), o LP possui uma capacidade de armazenamento de músicas superior aos antigos discos de 78 rotações e, em pouco tempo, conquistou o mercado fonográfico como principal suporte

comercial³². De acordo com Leonardo De Marchi, a rápida aceitação do formato esteve ligada ao fato dele sugerir “uma nova experiência de consumo sonoro, temporalmente ‘alongada’ em relação aos formatos anteriores” (2005, p. 13). Além disso, desenvolvimentos tecnológicos posteriores como a possibilidade de gravação do som em dois canais (estéreo) teriam contribuído para a percepção de uma experiência inovadora. A gravação de uma quantidade maior de músicas no LP favoreceu a estética do “álbum”³³, associando a experiência musical à de coleção. Isto teria concedido ao LP o “status de objeto cultural, afinal, julga-se a cultura musical de uma pessoa pela discoteca que possui” (De Marchi, 2005, p. 13). Como objeto cultural inserido na lógica do consumo, o disco LP, mais do que um suporte de matéria musical, se tornou uma peça de comunicação.

Estimulando a nova relação de consumo, a indústria trabalhou o LP como peça conceitual. Como explica Cardoso Filho, isto envolveu “procedimentos próprios de produção que incluíam capas personalizadas, letras das músicas (se for o caso) e um repertório que dialoga com temáticas específicas a fim de buscar uma unidade na nova obra fonográfica” (2008, p. 129). A lógica comercial do LP demanda dos artistas um comprometimento de sua imagem com a produção do disco-mercadoria. O designer gráfico Egeu Laus (1998) pesquisou o desenvolvimento das capas personalizadas para comercializar os LPs. Na era mecânica e em boa parte da era elétrica, as capas eram envelopes padronizados sem informações gráficas. Os selos colados aos discos traziam os dados da gravadora, das músicas, dos intérpretes e dos compositores (quando havia). Depois de algumas experiências gráficas nos anos 1940, com os LPs a partir dos anos 1950, as capas personalizadas tornam-se o padrão do mercado.

Como embalagem do disco, a capa é o suporte de sua publicidade, onde ele mais se manifesta como mercadoria. Nela (e no encarte, quando há) se aplicam mecanismos de produção de sentido que buscam determinar seu conteúdo. Textos, fotos, ilustrações funcionam como primeiros intermediadores entre o público e os sons das músicas que serão ouvidos quando o LP for colocado no aparelho toca-discos. Ao buscar uma comunicação direta e de fácil interpretação, as capas também tendem a recorrer a sentidos compartilhados pelos grupos aos quais os discos se destinam, ou seja, costumam articular perspectivas consensuais.

³² Havia também o mercado dos discos compactos em 45 rotações por minuto lançados primeiramente pela RCA Victor. Os discos compactos eram lançados muitas vezes para testar novos artistas das gravadoras antes de se investir em um LP (Cardoso Filho, 2008, p. 126-127).

³³ Colecionadores de discos de música de concerto (gravadas em mais de um disco pela longa duração) costumavam guardá-los em volumes encadernados parecidos com álbuns de fotografia. Este costume influenciou a organização das primeiras discotecas em suportes com divisões internas contendo envelopes para os discos (Laus, 1998). Os LPs herdaram o nome álbum por permitirem essa coleção em um só disco.

Laus acredita que a maioria dos profissionais envolvidos na criação de capas naquela época vinha de agências de publicidade devido às suas conexões com o mercado radiofônico e ao seu domínio das técnicas de ilustração para anúncios impressos. Dentro de alguns anos, tornaram-se comuns as capas com fotos, principalmente nos lançamentos de astros consagrados. Com isso, surgiram “as ‘duplas de criação’ que, diferentemente daquelas da publicidade, formadas por redator e artista gráfico (depois diretor de arte), serão formadas por este e o fotógrafo.” (Laus, 1998, p. 125). As capas com fotografias e composição gráfica uniram a divulgação da música com a da personalidade dos intérpretes, como faziam os cartazes da era do rádio.

Os discos de bossa nova incorporaram a tendência desenvolvendo capas com uma identidade associada às ideias de elegância, simplicidade e modernidade. Analisando algumas capas do gênero, principalmente as da gravadora Elenco, Marcello Montore e Guilherme Umeda destacam que elas se utilizam de uma estética de “simplificação” expressando graficamente a sonoridade das canções. A estética da simplicidade seria, contudo, delicadamente elaborada pois, segundo eles, “assim como na bossa nova a simplificação é aparente, na verdade o que ocorre é uma maior elaboração harmônica, melódica e rítmica na música e, podemos dizer, uma maior elaboração cromática, sintática e semântica no design.” (Montore; Umeda, 2014, p. 91). A conclusão de Montore e Umeda mostra como as capas do disco passaram a ser produzidas pelas gravadoras e interpretadas pelo público como representações da obra musical e do universo que ela evoca.

O sucesso do LP intensificou o comércio internacional de música gravada, ampliando a presença da música estrangeira no Brasil. Em álbuns conceitualmente elaborados, artistas do jazz, rock e soul tornaram-se conhecidos e admirados pelo público nacional. Em pouco tempo, artistas brasileiros incorporariam estas referências popularizando estilos com forte influência internacional como o iê-iê-iê da Jovem Guarda. Nesse ínterim, conta Luís Filipe Lima, “houve uma retração significativa no mercado de trabalho dos músicos dedicados ao samba tradicional, já encolhido pela bossa nova e também conquistado pela então nascente MPB” (2022, p. 187). Lima atribui a esse ambiente o desenvolvimento de estilos de samba que incorporaram elementos da música internacional como sambalanço, samba-rock, samba-soul, samba-jazz e o sambão-jóia. Alguns, foram gêneros cultivados por músicos de grande expressão como Elza Soares com o sambalanço e Jorge Bem como samba-rock, outros, “não vão muito além da condição de rótulo fabricado pelos departamentos de marketing das gravadoras e divulgado pela imprensa” (Lima, 2022, p. 187). Como expressões criativas ou rótulos, todos foram fenômenos surgidos na interseção do mundo do samba com a cultura de gravação consolidada

no Brasil. Além de associados à árvore do samba como matriz musical que os ligava à noção de brasilidade, contaram em suas gravações com a participação de músicos do mundo do samba profissionalmente integrados à indústria fonográfica³⁴.

As experiências acumuladas desde a gravação de “Pelo Telefone” em 1917 desdobraram o samba gravado em uma profusa multiplicidade sonora respondendo aos “momentos musicais” de cada época. Mesmo considerada apenas sob a perspectiva do registro, esta multiplicidade já complica qualquer tentativa de fixar uma relação entre um padrão sonoro e a autenticidade do samba como defenderam os folcloristas. Na perspectiva da construção sonora, é possível perceber, ainda, que a relação entre os artistas do “mundo do samba” e outros agentes da cultura de gravação estimulou a criação de novas práticas de estúdio explorando a possibilidade de gravar timbres e criar sonoridades até então inéditas. As diferenças percebidas nessas criações não se resumem ao paradigma ritmo-melodia-harmonia, mas em uma determinada presença do som de acordo com o uso das tecnologias sonoras, incluindo elementos considerados não musicais, como falas, ruídos etc. Este processo teve novos desdobramentos nas décadas seguintes, quando sambistas das escolas de samba como Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Candeia lançaram-se no mercado da música gravando seus sambas em estúdios equipados com modernos recursos de captação, mixagem e remodelagem, reelaborando sonoramente a tradição de sua comunidade enquanto reivindicavam para suas composições a categoria de autenticidade.

3.2.6 Os anos 1970: nova fonografia das escolas

Em 1930, quando o Bando de Tangarás gravou “Na Pavuna”, o canto e compositor de classe média Almirante dizia estar levando a “batucada própria das escolas de samba” (2013, p. 18) para o disco. Franceschi contou como nessa mesma época cantores do rádio buscavam seus novos sucessos entre os compositores das escolas, blocos e ranchos. No final da década de 1960, quando a bossa nova de João Gilberto já havia se tornado uma marca incontornável na música popular brasileira e a tropicália ventilava canções com novas referências pop, o sambista Martinho da Vila sai das escolas de samba para se tornar conhecido através da participação em festivais da música. Compositor experiente de sambas-enredo para as escolas Aprendizes da Boca do Mato e Unidos de Vila Isabel, aos 29 anos, Martinho inscreve sua canção “Menina Moça” para ser interpretada por Jamelão no III Festival da Música Popular Brasileira da TV

³⁴ Wilson das Neves, por exemplo, foi músico de estúdio da gravadora Copacabana Discos e baterista da banda de samba-jazz Os Ipanemas.

Record de 1967. Em 1968, volta para a quarta edição com a composição “Casa de Bamba” interpretado por ele mesmo. A canção não ganhou o festival, mas foi bem recebida pelo público e incluída no LP *IV Festival da Música Popular Brasileira – TV Record (Vol. 1)*. A boa repercussão garantiu a Martinho um contrato com a gravadora RCA Victor.

Embora minoria, os artistas do mundo do samba também estiveram presentes nos Festivais da Canção que marcaram a história da sigla MPB³⁵. Além do samba urbano carioca ser uma importante referência para os novos compositores da classe média que surgem nos festivais, sambistas como Martinho e Paulinho da Viola participaram de diferentes edições dos festivais regionais e nacionais. Em 1969, Paulinho venceu o V Festival da Música Popular Brasileira com “Sinal Fechado”. No mesmo ano, “A flor e o samba”, composição de Candeia defendida por Martinho da Vila chega em 2º lugar no Festival Fluminense da Canção Popular. As participações colaboraram para a valorização dos sambistas no mercado da música popular e para a abertura de uma nova fase do samba na indústria do disco (Lima, 2022, p. 222). A partir desse momento consolidam-se modos de gravar sambas de terreiro, sambas-enredo e partidos altos.

Existem alguns formas de iniciar esta história. Uma deles poderia ser partir dos LPs de grupos de sambistas reunidos na década de 1960 como o Conjunto a Voz do Morro, formado por Zé Ketí, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, Zé da Cruz e Oscar Bigode. Criado a partir de uma ideia surgida no Zicartola e contando com alguns dos participantes do musical *Rosa de Ouro*, o conjunto gravou o LP *Roda de Samba* em 1965. Candeia participou do grupo Mensageiros do Samba junto a Bubu, Picolino, Casquinha, Arlindo, João do Violão e David do Pandeiro. Gravaram o *Mensageiros do samba da portela – a vez do morro* em 1966. No mesmo ano, Clementina de Jesus foi gravada pela primeira vez no LP *Clementina de Jesus*, produzido por Hermínio Bello de Carvalho. Muito do que se veria formalizado no modo de gravar as diferentes expressões do samba das escolas manifestou-se em uma ou outra faixa destas produções. Nelas, já se ouvia a instrumentação característica com percussão e cordas, as falas no meio das músicas e outros ritmos de tradição afro-brasileira associados aos sambas, como o jongo.

³⁵ Segundo Luís Filipe de Lima: “Gestada em boa parte por meio dos Festivais da Canção apresentados por emissoras de televisão no Rio de Janeiro e em São Paulo, que a fomentaram e divulgaram em grande escala, a MPB é tributária do bom-tom e da sofisticação da bossa nova, das críticas contundentes da canção de protesto, do peso histórico e do amplo poder de comunicação dos gêneros populares sedimentados (especialmente o samba) e do cosmopolitismo às vezes transgressor da música norte-americana (o rock, o pop, o blues e outras categorias da música negra, a balada romântica), cada vez mais presente diante do público brasileiro. Seus agentes principais são jovens de formação universitária ligados à classe média e que muitas vezes não tinham a perspectiva inicial de enxergar a música como atividade profissional” (2022, p. 211).

Por reunir boa parte destas características sonoras em um só disco, *Martinho da Vila* (1969), primeiro LP solo do sambista³⁶, é um bom exemplo para ilustrar o desenvolvimento deste momento musical do samba na cultura de gravação. Analisando o disco, o musicólogo Adalcio Machado (2013) percebeu distinções entre ele e o que era esperado em um disco de música popular na época: a presença maior de sambas de terreiro, partidos-altos e sambas-enredo no repertório; as melodias majoritariamente construídas com consonância em um tempo onde o cânone de “refinamento” da MPB era pautado pela dissonância; a introdução de inovações formais no samba-enredo e no partido alto; a gravação de faixas com seleção de sambas conectados pela fala de Martinho ao modo de uma roda de samba; a convergência dos recursos do objeto disco para afirmar o pertencimento do autor a uma tradição.

A seleção do repertório traz as manifestações musicais associadas às práticas tradicionais das escolas de samba, as mesmas que na década seguinte Candeia descreveria em *Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz* (1978). Mesmo que as escolas mais antigas já estivessem completando quase 40 anos de existência, algumas variações do samba praticadas nelas não estavam presentes no mercado fonográfico como estariam a partir da geração de Martinho e Candeia.

Luís Filipe de Lima conta que, praticado nos meses entre carnavais, o samba de terreiro³⁷ tem a mesma origem do samba de sambar da década de 1930 e mantém “contornos formais bastante semelhantes ao primo-irmão do Estácio” (2022, p. 113). A diferença está no fato desta variação, assim como o partido-alto, ter se mantido por quatro décadas à margem da visibilidade alcançada no rádio e no disco por outros estilos do samba urbano carioca. Lima completa: “antes do seu reconhecimento efetivo nos anos 1960, alguns sambas de terreiro até acabavam gravados e executados no rádio – em geral na condição de sambas carnavalescos [...] – porém não chegavam a ser reconhecidos pelo público como um estilo ou uma tendência” (2022, p. 114-115). Este reconhecimento chegaria com a interação promovida entre sambistas e músicos e jornalistas de classe média por espaços como o Zicartola e se consolidaria com as gravações em disco no final dos anos 1960 e por toda a década de 1970.

Popular nas rodas de samba da cidade desde o início do século XX, o partido alto carioca “manteve-se até os anos 1950 à margem das atenções da indústria cultura, reproduzido entre

³⁶ Martinho participa em 1968 do disco coletivo *Nem todo crioulo é doido* gravado pela Discnews, do Rio de Janeiro. Em algumas fontes, o disco é creditado apenas a Martinho, em outras a Martinho da Vila e seus amigos do partido alto, tal como consta na capa do LP.

³⁷ O samba de terreiro também é conhecido como samba de quadra, nome que passa a ser utilizadas quando as escolas começam a ser modernizadas nos anos 1950 e os antigos terreiros são cobertos por cimento. As quadras de hoje guardam a memória dos terreiros das primeiras décadas.

limitado círculo de sambistas virtuosos...” (Lima, 2022, p. 198). O estilo de samba fundamentado no improviso e considerado por Nei Lopes como o “samba da elite dos sambistas” (2008, p. 27) chegou ao disco muito episodicamente até que Martinho da Vila reconstruísse sua sonoridade em fonogramas de sucesso no final dos anos 1960. Pela necessidade de fixar uma forma, diz-se que a gravação criou uma versão estilizada do partido-alto uma versão. Sua fixação por Martinho, contudo, funcionou de tal modo que discos inteiros seriam dedicados ao partido nos anos seguintes, como a célebre coleção *Partido em 5* capitaneada por Candeia em seus dois primeiros volumes (1972 e 1975). Segundo Lima, “o disco se tornou referência para muitos jovens sambistas da época – e também de gerações futuras” (2022, p. 200).

O samba-enredo só se torna obrigatório nos desfiles das escolas de samba na segunda metade da década de 1940. O primeiro registro fonográfico, segundo Lima, é de 1955, quando foi gravado “Exaltação a Tiradentes” composto em 1949 para o Império Serrano por Mano Décio da Viola, Penteadado e Estanislau Silva. Em 1966, Eliana Pittman grava o samba-enredo da Mangueira “O mundo encantado de Monteiro Lobato” composto no mesmo ano por Darcy da Mangueira, Batista da Mangueira e Luís. Em 1968, a gravadora Discnews lança uma coletânea de sambas-enredo das escolas do grupo 1 e em 1970, é lançado o primeiro disco oficial de sambas-enredo do desfile das escolas de Samba do Rio de Janeiro. O início da carreira fonográfica de Martinho compartilha esse momento de valorização dos sambas-enredo, o que leva o sambista a experimentar com o formato em discos.

Machado considera que, em seu disco, Martinho reaproxima o samba-enredo “Carnaval das Ilusões” do estilo do partido-alto de modo a substituir o “caráter *monumental* que o samba-enredo havia assumido pela *simplicidade* do partido-alto” (2013, p. 215, grifos do autor). A representação musical dessa simplicidade é identificada por Machado no uso de acordes estritamente diatônicos. Diatônicos são acordes que pertencem à mesma tonalidade da harmonia em que a música foi composta. Ao restringir-se a esse tipo de acorde, a melodia se desenvolve sem criar dissonâncias com a base harmônica. A habilidade em compor canções com acordes dissonantes era uma das mais elogiadas capacidades dos compositores da bossa nova e da nova MPB, por isso, Machado considera que Martinho firma musicalmente uma posição diante do cânone da época. Para ele:

O caso de Martinho aponta, na verdade, para o surgimento de uma nova linhagem do samba que, de certo modo, se desvincula da MPB. Se até os anos 1960 o samba era um segmento musical valorizado dentro das perspectivas ideológicas da MPB, há indícios de que, a partir dos anos 1970, uma parte desse segmento encontrava os seus próprios critérios de legitimidade, que consistiam, no caso, em disputas pelo reconhecimento da “autenticidade” das produções (2013, p. 218).

Essa busca pelo reconhecimento da autenticidade se dará pela mobilização de outros recursos do mercado fonográfico além da musicalidade, reforçando a figura do sambista comprometido em recuperar a estética da simplicidade que melhor expressa os valores da tradição do samba. Um exemplo é a constante utilização de falas de Martinho na mixagem. Para Machado, a fala confere caráter de espontaneidade ao fonograma e “simula o ambiente informal de uma roda de samba no qual Martinho se apresenta ao público, numa espécie de pregão no qual o sambista fala das suas origens e da sua trajetória” (2013, p. 213). Felipe Trotta também comenta esta tendência. Para ele,

nas gravações das décadas de 1960 e principalmente nos anos 1970, há uma explícita intenção de transpor para o ambiente do estúdio a informalidade das rodas de samba caseiras, que é representada não só no aumento da importância da polirritmia da batucada, mas também nos diálogos descompromissados entre os cantores, músicos e a inclusão deliberada de barulhos diversos. Deve-se destacar que este artifício é utilizado com maior frequência nos discos de sambistas ligados às escolas de samba, que nesta época passam a atuar no mercado de música.

Em 1974, no primeiro LP de Cartola, podemos ouvir este recurso na música Alegria, de sua autoria. A gravação começa com barulhos de conversas, um ataque de surdo, um acorde displicente no violão, até que se ouve uma voz sugerindo: “Cartola, manda aquele teu samba Alegria!” E ele responde: “É verdade, me lembrei, vou cantar esse samba!” Após esse curto diálogo, o cavaquinho ataca um acorde para dar o tom, e Cartola inicia a melodia enquanto os outros instrumentos vão entrando aleatoriamente. A ideia que passa é que o samba está sendo “puxado” na hora, sem combinação prévia, exatamente como ocorre nas rodas.

A autenticidade das gravações também é construída discursivamente através de sua caracterização como um processo de simplicidade e espontaneidade. Machado cita um depoimento de Martinho sobre o dia em que gravou o disco na Victor:

Aí fui para o estúdio, levei um cara do cavaquinho, outro com pandeiro, eu mesmo toquei o tantã e fui gravando. Eu e o técnico só lá, nunca tinha entrado em um estúdio. Aí, logo depois me chamaram lá. Quando eu cheguei, estava todo mundo numa euforia danada [...]. “Olha, nós já temos o disco!” [...] Eu falei: “Mas vocês já escolheram as músicas?” “Já escolhemos! Olha, aquele monte de música que tem lá dá pra fazer dois discos! Já vamos fazer um disco com aquelas tuas músicas lá. Aquele é o disco, já temos, vamos só melhorar um pouquinho umas coisas, fazer uma mixagem, botar mais um trombonezinho, botar um coro, um vocal...” (Vila, 2008, DVD, 16min49s a 17min57s *apud* Machado, 2013, p. 212)

A simplicidade da gravação narrada por Martinho é confirmada pela análise musical do disco realizada por Machado, já que não percebe “nele a existência de grandes introduções instrumentais ou de arranjos complexos. Ao contrário, existe uma considerável simplicidade no que se refere à parte musical” (2013, p. 212). Contudo, o relato do sambista indica que a construção sonora dessa “simplicidade” contou com recursos da fonografia que só se tornaram disponíveis naquela época.

Até a década anterior à gravação de *Martinho da Vila*, a produção de discos no Brasil não contava com recursos de pós-produção. Tudo mudaria com a introdução da fita magnética no final da década de 1950. Segundo Cardoso Filho, em 1957 “‘quase todos’ os estúdios brasileiros possuíam gravadores de fita ‘Ampex 300’ com microfones Telefunken e Altec.” (2008, p. 133-134). Como explica De Marchi, as fitas magnéticas “eram maleáveis, podendo ser cortadas e editadas, criando novas técnicas de manipulação sonora no estúdio” (2005, p. 11). Além disso, observa Cardoso Filho, os procedimentos de pós-produção eram “praticamente de exclusividade dos técnicos, engenheiros de gravação e, em alguns casos, dos maestros. (2008, p. 133). O elaborado trabalho da pós-produção está indicado no trecho final da fala de Martinho citada por Machado. A simplicidade almejada foi obtida através de diferentes adições - “um trombonezinho”, “um coro, um vocal” - e tratamentos sonoros realizados pelos técnicos e engenheiros de som em cima do material inicialmente gravado.

A gravação em mais de um canal, condição para adição de novos sons à música gravada, era outra técnica recente nas práticas de estúdio dos anos 1960. Desde as primeiras gravações mecânicas, os registros musicais eram realizados através da execução simultânea de todos os elementos sonoros que compunham a música. Cardoso Filho (2013) chamou esse momento das práticas de estúdio de “registro coletivo”. Com a adoção do gravador em dois canais nos estúdios a partir da segunda metade da década de 1950, tem início as gravações em “registro coletivo parcial”. Esta gravação ocorria em duas etapas: em uma, se gravava a base instrumental e em outra, a voz. Um momento seguinte surge com a introdução dos gravadores com quatro ou mais canais no final da década de 1960. Cardoso Filho o chama de “registro fragmentado” pois, a partir dele se estabelece a gravação “multicanal” ou “multipista” na qual “cada instrumento, naipes de instrumentos ou vozes são registradas em canais separados (Cardoso Filho, 2013, p. 3). Devido à diversidade dos conjuntos técnicos operados nos diferentes estúdios existentes no Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970, não é possível afirmar que todos estavam atualizados com as tecnologias mais recentes contudo, pelo processo narrado por Martinho, deduz-se que seu primeiro disco já contou com os recursos da gravação e mixagem do sistema com mais de um canal.

Felipe Trotta destaca outros dois elementos característicos do empenho das gravações de samba nessa época em traduzir fonograficamente a experiência da roda. O primeiro é “o uso deliberado de barulhos” (2011, p. 66). Refere-se com isso à construção de ambiências sonoras com ruídos considerados não musicais que aproximam as gravações do ambiente informal da roda. O efeito é obtido através da inserção de ruídos de copos, garrafas, gargalhadas, burburinho na mixagem das faixas. De acordo com Trotta, a “informalidade da roda é transposta para o

estúdio, conferindo uma aura de autenticidade na gravação, que se manifesta tanto nas polirritmias da percussão e no uso sistemático de cavaquinho, violão e pandeiro, quanto na sujeira dos ruídos vindos ‘do bar’” (2011, p. 66). O segundo elemento é o uso constante do canto responsorial realizado pelas pastoras nestas gravações. Canto responsorial é o canto coletivo em que uma parte da melodia cantada responde a uma frase anteriormente articulada, que recebe o nome de pergunta ou chamado. É parte da forma de canto conhecida popularmente por “pergunta e resposta” ou “chamado e resposta” presente nas mais diversas expressões da cultura africana e da música afrodiáspórica.

Nas escolas, o coro feminino das pastoras é o responsável por essas partes, tornando-se um componente fundamental do som dos cânticos. Segundo Maria de Paula Pinheiro,

a tradição das pastoras é tributária dos ranchos carnavalescos, que, por sua vez, incorporaram certos aspectos coreográfico e coral dos antigos pastores, também conhecidos como bandos ou ranchos de pastorinhas, autos de Natal que encenavam a jornada mítica dos pastores à cidade de Belém, onde nascera Jesus Cristo (2023, p. 271).

Candeia e Isnard utilizam o termo “pastora” como sinônimo de “baiana”:

Segundo os depoimentos de Diva Caetano, Tia Vicentina e Doralice, Iara e outras, a base de uma escola de samba eram as baianas, delas dependia o coro de vozes, por elas se definiam os melhores sambas a serem cantados, através das baianas que faziam reuniões sociais com comidas típicas preparadas por elas.

Paulo da Portela, responsável pela harmonia da escola, ouvia o coro das pastoras (baianas) antes de definir os sambas a serem cantados nos desfiles (Candeia Filho; Araújo, 2023, p. 55).

Nilton Rodrigues Junior propõe perceber as pastoras do samba como aquelas “que vão à frente de seu grupo para abrir caminhos não só musicais, mas também de relacionamentos intergrupais” (2015, p.58). Para ele, a instituição das pastoras diz respeito às relações entre experiência, saber e poder das mulheres nas agremiações. Maria de Paula Pinheiro chama a atenção para o fato de que, através das baianas-pastoras, as escolas incorporaram

fundamentos encontrados em manifestações culturais e religiões afro-brasileiras, como o candomblé, com suas formas rituais, danças e cânticos característicos, assim como de outras expressões culturais, notadamente de matriz bantu, como o jongo e o partido-alto, onde o canto coral, a palma da mão e a dança de roda são domínios fundamentais de suas ritualidades (2023, p. 275).

A ascensão do samba no mercado fonográfico no final dos anos 1960 gerou tanta demanda por pastoras que um novo nicho profissional foi criado nas gravadoras. Em 1967, Dinorah Lemos, Zenilda Barroso e Eurídice formaram a banda As Gatas. O produtor musical e engenheiro de som Chico Neves (2024) conta que, além de gravarem discos com canções carnavalescas, As Gatas foram responsáveis por quase todos os cantos responsoriais dos sambas gravados no Rio de Janeiro nos anos 1970.

O coro das pastoras tem também participação fundamental nos sambas de partido-alto gravados na época já que é característico do estilo o canto coletivo nos estribilhos entre os versos dos partideiros. Sua presença nos discos recupera de algum modo a sensação de coletividade compartilhada nas rodas. Nesse sentido, Trotta considera que “no ambiente do estúdio, o coro funciona como representação dessa “energia” coletiva, colaborando para estabelecer um paralelo entre o produto musical gravado e a prática amadora do fundo de quintal” (2011, p. 66).

Ao falar do conceito de gravação e reprodução em alta fidelidade, ou *hi-fi*, Cardoso Filho menciona a melhoria na captação das vozes femininas e o aumento de “certo efeito de presença” (2008, p.132). O sistema de alta fidelidade começou a ser adotado no Brasil em meados da década de 1950 e consiste na ampliação da faixa de frequências sonoras passíveis de gravação e reprodução pelos discos. Como ilustra Cardoso Filho, assim como boa parte das inovações técnicas no meio fonográfico, os aparelhos de alta fidelidade foram divulgados pelo mercado como um sistema que “visa proporcionar a audição da música, em recintos domésticos com as mesmas características da execução ao vivo...” (Música e Disco, 1956 *apud* Cardoso Filho, 2008, p. 132).

A possibilidade de simulação da experiência ao vivo foi algo atribuído também à estereofonia, incorporada aos estúdios brasileiros por volta de 1958 (Cardoso Filho, 2008). A estereofonia tornou-se possível a partir da adoção de gravadores com dois canais. Desse modo, foi possível mixar os sons em canais separados para serem reproduzidos em alto-falantes posicionados do lado direito e esquerdo dos ouvintes. A separação aprimorou a possibilidade de espacialização sonora, anteriormente obtida a partir do controle do nível sonoro utilizando um nível baixo para sons distantes e alto para sons próximos.

A espacialização permitida pela estereofonia e o aumento da capacidade de gravação do sistema de alta fidelidade abriram possibilidades para a construção e experimentação sonora que superam a fidelidade ao momento de registro. Como considera Cardoso:

A partir da gravação de determinado grupo instrumental com ou sem solista, tornava-se possível representar com máxima fidelidade a realidade espacial da sala de gravação. Mas era possível também construir outras “realidades” espaciais completamente diferentes daquela verificada no momento do registro. Deste modo, se por exemplo, um fagote estiver no centro da sala, na versão final ele pode estar disposto do lado direito do ambiente espacial gerado pelos dois alto-falantes (2008, p. 138).

Esta realidade espacial que existe a partir da montagem sonora dialoga com aquilo que Michel Chion chama de mito tecnicista da alta fidelidade. Embora utilize exemplos da música de concerto, suas considerações podem ser estendidas às gravações da música popular. Segundo ele, a “alta fidelidade, não nos cansamos de o dizer, é um conceito comercial que,

acusticamente, nada quer dizer de concreto. A imagem sonora de uma obra sinfônica gravada em disco não é de modo algum semelhante, a não ser nas suas grandes linhas, à que ouvimos no concerto” (1997, p. 82). O mito da alta fidelidade aponta para a referência ideal e mitificada à uma origem que não existe factualmente.

Para se entender melhor o que Chion quer apontar é preciso diferenciar a escuta da experiência ao vivo da escuta de um disco. A escuta proporcionada pelos meios de reprodução sonora como os discos é explicada pela noção de “escuta acusmática”, utilizada pelos franceses Jérôme Peignot, Pierre Schaeffer e François Bayle para se referir à escuta de um som sem que se veja sua causa. A escuta ao vivo, que permite localizar a fonte dos sons através da visão, promove uma experiência distinta de percepção sonora.

Pela diferença entre os dois tipos de escuta, algo perfeitamente natural ao vivo pode soar perturbador no disco. Conscientes disso, os produtores fonográficos trabalham a sonoridade para adequá-la a escuta acusmática. Chion cita o exemplo dos ruídos: ao assistir a uma performance ao vivo, o ouvinte elimina mentalmente os ruídos incômodos por meio da concentração da atenção e da visão da fonte sonora. Na escuta acusmática, os ruídos não controlados soam excessivos e incômodos, por isso, as gravações são “acentuadas do ponto de vista da nitidez e da proximidade do som” (1997, p. 84). Isto faz com que a presença dos instrumentos seja mais nítida numa gravação do que na própria experiência ao vivo.

Outro exemplo utilizado pelo francês é o da espacialidade: quando se assiste algo ao vivo, a visão permite localizar a fonte sonora e atribuir a origem do som àquilo que se vê, mesmo que o som esteja reverberando pelo espaço onde a performance ocorre. Já em situação acusmática, “esta localização sonora é muito mais arriscada e é necessário que a mistura [mixagem] do disco sublinhe e destaque os planos dos diferentes naipes” (Chion, 1997, p. 83). A adequação ao contexto acusmático demanda um trabalho sonoro que recusa a noção de transparência no registro fonográfico. Com o aprimoramento tecnológico das práticas de estúdio, incluindo o desenvolvimento da estereofonia e do sistema de alta fidelidade, o efeito de aproximação entre o gravado e o ao vivo é fruto de cada vez mais trabalho e segue o caminho inverso do simples registro. A proximidade do samba gravado do referencial das escolas e da roda é, nesse caso, mais ideológica do que propriamente sonora.

O exemplo do disco seminal de Martinho mostra como o samba gravado nos anos 1970 concretiza uma *performance de autenticidade* utilizando os novos recursos maquínicos e profissionais da indústria fonográfica. Como fruto de um novo estágio da interface entre o mundo do samba e a cultura de gravação, o samba dos anos 1970 é indissociável de sua construção sonora. Integradas, as escolhas de composição musical, a performance dos músicos

no estúdio, o trabalho dos técnicos e dos equipamentos de gravação e mixagem concretizam uma textura sonora reconhecida posteriormente como “samba de raiz”.

Bernardo Oliveira (2023) considera que estes aspectos da construção sonora costumam ser ignorados porque a maior parte da historiografia sobre a música popular brasileira, mesmo a mais recente, detém-se na dimensão do registro da canção e na agência de seus compositores e intérpretes pouco detalhando a dimensão técnica e profissional da música no interior da indústria fonográfica. Como avalia Cardoso Filho, “na medida em que os processos de produção da fonografia iam se distanciando do simples registro ao vivo em estúdio exigia-se uma maior organização e direcionamento do trabalho nas diversas etapas de construção de uma obra fonográfica” (2008, p. 144). Porém, a história sobre os modos como técnicos do som experimentaram e concretizaram o potencial das máquinas dos estúdios ainda é pouco contada. Fazer da captação e da composição do próprio som o “centro gravitacional das narrativas sobre a canção e a música brasileira em geral”, cogita Oliveira, “iluminaria as técnicas, estratégias e estéticas da gravação, o fenômeno maquínico da música” (O som, 2023, 04’14” a 04’32”). Recorrer aos relatos sobre o trabalho criativo da equipe técnica é um dos caminhos propostos por Oliveira para narrar essa outra história.

Um dos profissionais destacados por Oliveira é profundamente relacionado com a trajetória do samba tanto nas escolas quanto na indústria fonográfica nos anos 1960 e 1970. Norival Torquato Reis foi um célebre compositor de sambas. Era o Vavá da Portela, anfitrião dos pagodes descritos na letra da canção “No pagode do Vavá” (1972) de Paulinho da Viola. Nascido em 1924 em Angra dos Reis, mudou para a região de Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro aos 14 anos, quando passou a frequentar os sambas da Portela e do Império Serrano (Teixeira, 2014). Em alguns anos, enquanto desenvolvia suas habilidades como compositor de marchas e sambas, Norival se aproximou da indústria do disco. Começou a trabalhar com 17 anos na Columbia do Brasil como polidor e raspador de cera, trabalho que preparava os discos para novas gravações. Em alguns anos, seria um dos principais técnicos e produtores responsáveis pela gravação de sambas do país.

Da geração da era do rádio, Reis gravou com “Francisco Alves, Sílvio Caldas, Elizeth Cardoso, Emilinha Borba e Ângela Maria” (Teixeira, 2014, n.p.). Trabalhou também com a famosa Orquestra Tabajara e com o maestro Radamés Gnattali. Gravou inúmeras obras da geração de sambistas dos anos 1970, dentre elas: *Nem todo crioulo é doido* (1968), disco coletivo de partido alto capitaneado por Martinho da Vila; *Autêntico, samba, original, melodia*,

Portela, Brasil, poesia (1970) e *Samba de Roda* (1975), de Candeia; *Antes que eu volte a ser nada* (1975), de Leci Brandão (1975); e o segundo *Cartola* (1976), de Cartola³⁸.

Consagrado nos dois mundos, enquanto gravava os sambistas das escolas nos estúdios, Reis vivia o cotidiano das agremiações. Compôs marchas, sambas de terreiro e sambas-enredo como *Ilu Ayê (A Terra da Vida)*, composição em parceria com Cabana para enredo desenvolvido por Candeia e Hiram Araújo que conquistou o 3º lugar para a Portela no Carnaval de 1972. Desde o final dos anos 1940, suas composições foram gravadas por artistas como Bezerra da Silva, Marlene, Ângela Maria, Clara Nunes e Jamelão.

Compositor reconhecido, habilidoso criador inserido na tradição das escolas, Reis foi um grande inventor nos estúdios de gravação. Conhecedor dos potenciais e limitações dos equipamentos com os quais trabalhava, se informava em revistas especializadas sobre o que havia de mais moderno para captação e mixagem e buscava adaptar as soluções para a realidade dos estúdios brasileiros. Em depoimento a Jairo Severiano, Reis contou como realizou no estúdio da Continental as primeiras experiências com o efeito de reverberação em gravações no Brasil:

Era um estúdio ótimo, policilíndrico, projetado pelos engenheiros do Disney e construído pelo Paulo Victor, um francês que entendia muito do assunto. Mas, apesar de amplo, esse estúdio não tinha mais espaço para se instalar uma câmara de eco. Foi aí que tive a ideia de realizar a experiência no banheiro. (Severiano, 1987, p. 81).

Reis desenvolveu um processo artesanal junto ao engenheiro do estúdio utilizando a reflexão sonora promovida pelos azulejos e pela arquitetura do banheiro de pé direito de seis metros anexo à sala de gravação. Com isso, conseguiu gerar um efeito controlado de reverberação aplicado a inúmeras gravações realizadas nos anos 1950 e 1960, até que a ampliação dos estúdios da Continental permitisse a instalação de uma câmara de eco. Adotada em estúdios de modo incipiente entre os anos 1930 e 1940, a estética do *reverb*³⁹ se populariza com as gravações de rock 'n' roll nos anos 1950. Como explica Cardoso Filho, “inicialmente, o reverb podia ser obtido tanto por meios mecânicos quanto por exploração das condições acústicas naturais de determinados ambientes de gravação” (2008, p. 135). Além de auxiliar na definição do timbre, a reverberação também participa da construção da espacialidade do som, tornando possível captar as características inerentes ao espaço da performance ou construir “um espaço diferente daquele em que determinado evento foi gravado” (Cardoso Filho, 2008, p. 135). Construindo sua câmara de eco artesanal, Norival Reis foi capaz de adicionar novas

³⁸ Os créditos de Norival em obras fonográficas foram obtidos através de consulta à plataforma digital Discogs, disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/844125-Norival-Reis. Acesso em: 27 jan. 2024.

³⁹ Reverberação em inglês e nome popularmente utilizado para se referir ao efeito no jargão das gravações.

camadas criativas à construção do som em suas gravações e alinhar-se com o que de mais moderno se produzia na indústria fonográfica internacional.

O conhecimento profundo dos equipamentos foi obtido por Norival Reis pela pesquisa e pela prática através de uma atitude francamente experimental. Oliveira qualifica o fonograma de “O samba é bom assim” (1978) como “verdadeira epifania sonora” (O som, 2023, 23’00) marcada pela qualidade da composição do próprio Reis em parceria com Hélio Nascimento, pela presença da voz do intérprete Jamelão, pela força instrumental da Orquestra Tabajara e pela sonoridade minuciosamente construída por Reis. Neste trabalho, o técnico mixou sons captados na avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, com a música gravada no estúdio. A faixa se inicia com uma fala de Jamelão se dirigindo à “moçada” de modo informal e convidando para “castigar um partido alto”. O mesmo expediente comentado por Trotta (2011) como transposição da informalidade das rodas ao disco, percebido pelo ângulo do trabalho técnico e estético de Reis, mostra os ruídos de uma das maiores avenidas do centro comercial e financeiro da grande capital compondo a sonoridade de uma roda de partido alto. Para Oliveira, a concepção sonora de Reis para esta gravação realiza

procedimentos antes restritos aos círculos da experimentação na música pop contemporânea europeia, norte-americana ou jamaicana em nome de artistas do áudio como King Tubby, Coxsone Dodd e Lee Perry, tais como gravações de campo, procedimentos antes associados somente à música concreta dentro da tradição francesa inaugurada por Pierre Schaeffer, isto é, a música extraída de objetos considerados não musicais, além da utilização de sonoplastia, da pesquisa por efeitos com a utilização de procedimentos experimentais (O som, 2023, 23’35” a 24’07”)

Chion (1997) analisa como os procedimentos de montagem da matéria audível como os realizados por Reis tornaram-se comuns no processo de mundialização da música e catalisaram novos procedimentos de criação musical a partir dos anos 1970. Possibilitados e impulsionados pela cultura de gravação, movimentos musicais negros dos anos 1980 como a *house music* nos Estados Unidos - e o funk carioca no Rio de Janeiro dentre muitos outros possíveis exemplos, pode-se complementar - usariam amplamente sons de gravações pré-existentes (*samplers*) para fabricar caseiramente suas próprias músicas, abdicando do registro de instrumentos musicais. Alimentadas pelo material gravado muitas vezes na intenção de preservar tradições, estas construções sonoras as atualizaram através da recomposição de seu contexto. Comenta Chion:

se é importante preservar certas práticas musicais tradicionais, que os *media* marginalizaram ou expulsaram nos cinco continentes, uma óptica unicamente protectora e imobilista (em virtude da qual a música não deveria nem evoluir nem deixar-se contaminar) seria uma muito má compreensão dessa necessidade. Pelo contrário, é preciso estar atento ao encontro mundial entre músicas, de que por vezes saem, sob formas sempre inesperadas, as expressões mais inovadoras... (1997, p. 75, ortografia com português de Portugal)

A cultura de gravação promove um intercâmbio cultural com resultados inesperados para a criação sonora. Quais os possíveis efeitos desta abertura ao inesperado sobre as práticas musicais tradicionais? Respostas a esta pergunta habitam os exemplos fixados pela gravação da música popular no último século.

Após este percurso histórico, técnico e estético pela vasta interseção entre o mundo do samba e a cultura de gravação, já parece possível voltar aos sambas gravados de Candeia guiando-se por duas perspectivas: o que se escreveu sobre seus sambas e o que suas gravações indicam. Se a obra de Candeia foi concebida e recebida pela crítica como o registro das raízes mais autênticas do samba, o que indicam os sons de suas gravações, resultado de um trabalho coletivo de construção sonora? Que práticas de estúdio mobilizaram? Como participaram de discos conceitualmente elaborados para o mercado fonográfico? Que outros nomes podem ser associados à sua história?

Oliveira aventa “a possibilidade de que uma tomada de consciência da existência de outras abordagens teóricas, técnicas e sonoras possa ampliar as perspectivas através das quais pensamos a música do Brasil” (O som, 2023, 34’19” a 34’33”). Para ele, abordar a história da música através do som destacaria, por exemplo, os nomes e relatos sobre os técnicos envolvidos nas gravações de sambas desde o responsável por “Pelo Telefone” em 1917 aos contemporâneos Norival Reis, seu filho Luis Carlos T. Reis, Nivaldo Duarte, Alberto Soluri, Ary Perdigão, Chico Neves, Vitor Farias e tantos outros que fizeram com que cada momento musical do samba tivesse a sonoridade que se conhece e se admira. Sua história está marcada na existência destes sons.

4 ESCUTANDO CANDEIA

No texto da contracapa de *Axé! Gente amiga do samba* (1978), a jornalista Lena Frias, amiga de Candeia e cofundadora da G.R.A.N.E.S Quilombo, apresenta diferentes acepções para palavra iorubana que dá título ao disco, dentre elas, uma relacionada à missão de Candeia “de plantar axé onde passe e no que faça”. Sendo axé uma “energia transmissível no contato direto, e pelo canto, e pela palavra, pelo som...” (Candeia, 1978, contracapa), o LP responderia ao encargo de transmitir o axé pela voz do cantor, pela palavra de suas letras e pela sonoridade de suas músicas. Plantar axé por onde o disco passe.

A apresentação escrita por Frias também descreve o disco de Candeia como testemunho da interseção entre o mundo do samba e o da cultura de gravação; entre o canto do intérprete, a palavra do compositor e o som desenvolvido pelas práticas de estúdio. Não à toa, no decorrer do texto, Frias evoca a ambiência sonora do disco, as diferentes vozes que participam dele, as melodias, a poesia de Candeia e as relações firmadas entre ele e a gravadora do LP, WEA (do grupo Warner Communications). De acordo com Frias, o disco de Candeia abriu caminhos na WEA “inaugurando o selo de samba, firmando seu partido, que é o partido do povo, legitimando essa companhia nova no Brasil, com etiqueta de autêntica música popular brasileira” (Candeia, 1978, contracapa). Música popular brasileira como etiqueta e samba como selo metaforizam a operação que *Axé! Gente amiga do samba* realiza unindo representações da cultura popular ao domínio da música-mercadoria.

Para entender como os diferentes discos de Candeia realizaram esta operação, propõe-se aqui uma análise dividida em dois momentos. No primeiro, seus discos são examinados como objetos culturais, como peças conceituais que utilizaram as possibilidades técnicas e mercadológicas do LP para comunicar uma ideia central (De Marchi, 2005). Capas e encartes, seleção do repertório e musicalidade (estilos musicais presentes, arranjo, instrumentação utilizada) são interpretados como componentes que buscam definir sentidos para o disco.

No segundo momento de análise, uma faixa de cada disco é examinada a partir de suas sonoridades, atentando para aquilo que indica das práticas de estúdio utilizadas para sua construção. Desse modo, a estética sonora das músicas é apresentada em associação com os procedimentos técnicos envolvidos em suas gravações. Para isto, somou-se à percepção auditiva, os poucos registros sobre a gravação destes discos, textos sobre o tipo de equipamento e procedimentos técnicos utilizados nos estúdios da época e informações colhidas com técnicos de gravação e produtores entrevistados.

Foram analisados seis discos interpretados por Candeia, apresentados aqui na ordem cronológica de seu lançamento. Cinco são seus discos individuais: *Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, poesia* (1970), *Seguinte... raiz* (1971), *Samba de Roda* (1975), *Luz da Inspiração* (1977) e *Axé! Gente amiga do samba* (1978). O sexto é o primeiro volume do disco coletivo *Partido em 5* (1972), adicionado ao corpus por ter apresentado propostas estéticas singulares retomadas em gravações posteriores do sambista.

Para descrever a produção de sentido mobilizada pelos discos foram utilizadas as técnicas da gramática especulativa, parte da semiótica de Charles Peirce. O método, que tem o *signo* como elemento base de produção de sentido, foi empregado conforme o roteiro de aplicação da semiótica em fenômenos da comunicação proposto por Lucia Santaella (2018). Para Peirce, o *signo* funciona como um elemento que traz ao intérprete algo que estava fora da sua mente por sua capacidade de representar “alguma outra coisa, chamada seu *Objeto*” (Peirce, 1977, p. 46-47 *apud* Santaella; Noth, 2017, p. 41). Além de seu *objeto*, o *signo* peirciano tem um *interpretante*, isto é, um efeito de interpretação produzido em uma mente real ou potencial. A técnica semiótica permite explicitar as relações entre estes três componentes do signo, analisando o modo como ele se manifesta, o(s) objeto(s) ao qual faz referência e os tipos de interpretação que tem potencial de despertar. Segundo Santaella

A teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados. Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz (2018, p. 5)

Seguindo essa técnica de análise, os componentes visuais, textuais e musicais dos discos foram analisados através da identificação da natureza de seus signos, de seus objetos e de seus interpretantes. A natureza dos signos refere-se ao seu funcionamento, seja no nível da qualidade de sua aparência (ícones), da singularidade manifesta em relação ao contexto (índices) e das regularidades que o inserem em um sistema de representação (símbolos). Já os objetos, aquilo a que os signos se referem, foram examinados através de questionamentos sobre a referência, a aplicabilidade, a denotação e a representação dos signos. Primeiro, foram destacados os *objetos imediatos*, ou seja, a parte do signo que contém em si o campo das referências, manifestado de um determinado modo. Em seguida, destacou-se o próprio *campo de referências*: o que o signo sugere, para onde aponta, quais as convenções culturais, costumes e valores coletivos que representa. Por fim, foram analisados os processos interpretativos considerando o *interpretante imediato*, quer dizer, o potencial de produção de determinados efeitos de interpretação, e o

interpretante dinâmico, caracterizado pela interpretação efetiva realizada pela própria análise.

Conforme pondera Santaella,

Em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar também significa interpretar. Uma semiose só pode ser estudada a partir do ponto de vista do analista [...] A diferença que vai entre uma interpretação analítica e a uma interpretação intuitiva, muito embora a primeira não exclua a segunda, está na utilização que a análise faz das ferramentas conceituais que permitem examinar como e porque a sugestão, a referência e a significação são produzidas (2018, p. 39).

Não se propõe aqui uma interpretação final destes discos. A análise é utilizada como recurso para pensar em como a participação do samba de Candeia na cultura de gravação produziu novos sentidos sobre sua prática e referenciou determinados discursos sobre a tradição na cultura popular. Além disso, serve para entender como histórias sobre o trabalho técnico e estético das gravações podem ser evocadas a partir da atenção à materialidade do disco e à sonoridade das músicas gravadas.

Esta análise consolida a escrita de um processo de escuta que se iniciou com o interesse pessoal pela obra de Candeia, foi atravessado pelos discursos socioculturais associados ao seu autor e, com o processo de pesquisa, encontrou outros instrumentos analíticos para descrevê-la. Desse modo, é uma escuta individual habitada por pensamentos e critérios valorativos elaborados por agentes do campo acadêmico, do mundo do samba, do jornalismo cultural e da cultura de gravação. É uma escuta, também, que se responsabiliza por aquilo que escolheu ouvir. Ao tratar do desafio que a música representa para a atenção, Michel Chion pondera que

Quando a música está presente à nossa volta, podemos prestar-lhe diferentes graus de atenção, cujos extremos opostos são a total inconsciência da sua presença (caso muito frequente nos cafés e restaurantes, por exemplo) ou a concentração nela de toda a nossa escuta analítica, como para um discurso (1997, p. 104).

A análise das sonoridades apresenta-se como um momento oportuno para a valorização da audição, para experimentar a música “num estado da mais profunda concentração espiritual” (Chion, 1997, p. 107). Neste caso, para além de qualquer tentativa de explicar fenômenos culturais, a escuta se depara com o imponderável, com uma existência que escapa e, ainda assim, repercute.

Para localizar os elementos identificados pela análise da obra de Candeia em seu contexto, os discos foram comparados com aqueles lançados na mesma época por dois sambistas do grupo de Candeia bem-sucedidos na indústria fonográfica nos anos 1970: Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Quando se considerou que algum outro lançamento do ano, destacado pela crítica ou pela historiografia da produção fonográfica, se relacionava com algo realizado no disco de Candeia, este também foi adicionado ao corpus contextual. Tal

procedimento foi proposto como forma de expandir a percepção do que era realizado na época e de indicar o modo específico como as noções de tradição e raiz participaram da construção sonora, da apresentação e da recepção pública dos discos de Candeia.

Os resultados das análises são expostos no texto como um resumo da interpretação resultante dela. Os conceitos da semiótica são evocados quando necessário, evitando um relato exclusivo a iniciados. Acompanha cada análise uma ficha técnica com todos os dados encontrados referentes à produção dos discos. A versão digital dos fonogramas de Candeia analisados podem ser acessados através do *QR Code* disponível ao lado das imagens das capas.

4.1 *Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, poesia (1970)*

Fundo preto. Quadrados vermelhos com letras brancas e amarelas. Foto de um homem, negro, cerca de 30 anos, barba bem-feita. Está vestido com uma camisa azul clara, talvez de jeans, e com um chapéu panamá marrom de aba curta. Enquanto segura um par de óculos de armação metálica grossa na altura dos ombros, olha para frente e esboça um sorriso. Nos quadrados vermelhos, o nome de Candeia é formado a partir de um acróstico⁴⁰ com sete palavras dispostas no eixo horizontal: autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil e poesia. A composição geométrica apresenta o sambista e o associa imediatamente a um lugar, a uma prática e a valores específicos. Faz de Candeia um símbolo a partir do qual se pode ler cada um desses eixos descritivos e valorativos. Estes elementos formam a capa do primeiro disco individual de Candeia, lançado em 1970 pela Equipe, uma pequena gravadora do Rio de Janeiro fundada por Oswaldo Cadaxo e Dulce Domingues em 1964.

Ocupando toda a extensão da contracapa, a mesma foto de Candeia é repetida com tratamento azul e branco. Sobre ela, em letras pretas, a relação das faixas, a ficha técnica com a equipe de gravação e com os músicos e um texto de apresentação assinado por “HARLL”. Nele, o disco de Candeia é descrito como evidência de que o samba se mantinha “vivo, bem vivo”. É um texto em tom íntimo cujo título é o endereço de Candeia na Rua Albano, nº 58, situada no bairro de Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Começa narrando a visita a um pagode na casa de Candeia onde, bebendo batidas de limão, vivencia-se “a atmosfera que só uma roda de samba possui”. Candeia, então com 35 anos, já é tratado por “mestre”. Suas composições são elogiadas pelo valor poético reforçado pelas melodias. O autor menciona o sucesso do sambista na Portela e o 2º lugar obtido por “A flor e o samba”, composição de Candeia defendida por

⁴⁰ “O acróstico refere-se a uma escrita poética em que determinadas letras de cada verso formam uma palavra ou frase quando lidas em uma singular direção, geralmente na de uma coluna (vertical)” (Santos Júnior, 2019, p. 131).

Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, poesia (1970)

Gravadora: Equipe

Formato: LP

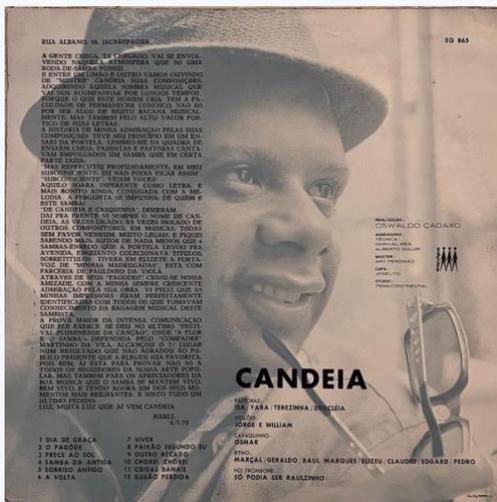
Estúdio (s): Tema/Continental

Código: EQ-865 (1970)

Capa



C ontracapa



Acesso aos fonogramas

Faixa	Duração	Composição
Lado A		
1 Samba da antiga	2'25"	Antônio Candeia Filho
2 Sorriso antigo	3'51"	Candeia - Aldecy Reis Pereira
3 Viver	3'00"	Antônio Candeia Filho
4 O pagode	2'56"	Antônio Candeia Filho
5 Prece ao sol	2'55"	Antônio Candeia Filho
6 A volta	2'08"	Antônio Candeia Filho
Lado B		
7 Paixão segundo eu	2'12"	Antônio Candeia Filho
8 Dia de graça	3'10"	Antônio Candeia Filho
9 Outro recado	3'21"	Candeia - Casquinha
10 Chorei, chorei	2'39"	Antônio Candeia Filho
11 Coisa banais	2'20"	Candeia - Paulinho da Viola
12 Ilusão perdida	3'00"	Candeia - Casquinha

Outras Edições				
Ano	Selo	Código	Formato	País
2011	Discobertas	DB-079	CD	Brasil
2016	Solid Records/Equipe	CDSOL-6229	CD	Japão
2018	Discobertas	DBLP - 008	LP	Brasil

Músicos	
Pastoras	Isa, Yara, Terezinha, Deocléia
Violões	Jorge, William
Cavaquinho	Osmar
Percussão	Marçal
	Geraldo
	Raul Marques
	Elizeu
	Claudio
	Edgar
	Pedro
Trombone	Raulzinho (Raul de Souza)

Equipe	
Realização	Oswaldo Cadaxo
Técnico	Norival Reis
Técnico	Alberto Soluri
Master	Ary Perdigão
Capa	Joselito

Quadro 1

Ficha técnica *Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, poesia* (1970).

Fontes

CANDEIA, Antonio. Autentico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, Poesia: Equipe, 1970. 1 disco sonoro VARGENS, João Batista M. *Candeia Luz da inspiração* (2014)

Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/8780485-Candeia-Aut%C3%AAntico-Samba-Original-Melodia-Portela-Brasil-Poesia> Acesso em: 22 jan. 2024

Martinho da Vila no Festival Fluminense da Canção Popular⁴¹. Pagodes do subúrbio, momentos inspiradores em escolas de samba e festivais de música organizados por canais de televisão são cenas que evocam espaços simbólicos da cultura popular brasileira da época. A forma como Candeia é posicionado neles orienta a recepção dos sentidos produzidos pelo disco.

Graficamente, apesar de realizada pelo artista visual baiano Joselito de Oliveira Mattos, um veterano da indústria do disco, a capa de Candeia parece confusa se comparada às dos discos de Paulinho da Viola, do mesmo ano, e de Martinho da Vila, do ano anterior (esta, inclusive, também feita por Joselito). Nelas, a solução simples de uma foto com o nome do artista e o título do disco comunica a mensagem com nitidez. No disco de Candeia, chega a ser difícil, por exemplo, distinguir qual seria seu título⁴². A tipografia do texto de apresentação na contracapa, toda em caixa alta, dificulta a leitura de um dos componentes mais importantes para comunicar o novo artista ao público consumidor de discos. Algo relevante, já que o lançamento representa a estreia de Candeia como intérprete de sambas no mercado brasileiro da canção de massa⁴³. Mais que a indicação de Candeia pela foto, a capa depende, principalmente, dos textos e palavras para se comunicar com o público. O universo musical não está evidente na foto, portanto, são as palavras que atravessam as letras do nome de Candeia, o texto de apresentação e o nome de músicas como “Samba da antiga” e “Pagode” que constroem com mais nitidez o objeto imediato: Candeia como um representante da tradição do samba das escolas e dos pagodes nos quintais do subúrbio.

O disco contou com os trabalhos técnicos de Norival Reis e Alberto Soluri na gravação. Ary Perdigão assina a masterização. Sua sonoridade é marcada musicalmente pelos timbres da instrumentação descrita como típica das escolas de samba por Candeia e Isnard (1978), com violões, cavaquinho, tamborim, pandeiro, surdo, cuíca e outras percussões. Estão presentes músicos experientes da Portela que acompanhariam Candeia em outros discos como Osmar do Cavaco e Mestre Marçal, diretor de bateria da escola entre as décadas de 1960 e 1980. Também participa Elizeu Félix que, em trio formado com Marçal e Luna, tocou em grande parte dos discos de samba da época. Ainda que provenientes da cultura das escolas, conheceram-se

⁴¹ O Festival Fluminense da Canção Popular era uma etapa eliminatória para o Festival Internacional da Canção Popular, concurso de música produzido pelo canal TV Rio (1966) e depois pela TV Globo. (1967-1972).

⁴² Este é um fenômeno que se repete em outros discos e explica parcialmente o fato deles serem referenciados por nomes diversos em textos jornalísticos, catálogos e pelo público.

⁴³ Candeia lançou um disco em 1966 como parte do conjunto *Mensageiros do Samba*. Em 1970, com *Autêntico Samba. Original. Melodia. Portela. Brasil. Poesia* (1970) lança o primeiro disco autoral assinado apenas por ele (VARGENS, 2014/1987, p. 160). Como compositor, já tinha canções gravadas por Luiz Bandeira (“Tarde Dançante”, parceria com Waldir 59 de 1956), Abílio Martins (“Já sou feliz” de 1963), Paulinho da Viola (“Batuqueiro” de 1968), Picolino (“Vai, negão” parceria com Casquinha de 1969) e Jair do Cavaquinho (“Vida apertada” parceria com Casquinha de 1969), além dos sambas-enredo campeões pela Portela. (Vargens, 2014/1987, p. 153, 157, 158).

justamente trabalhando como músicos da orquestra da Rádio Clube do Brasil. O trombone de Raul de Souza, reconhecido músico do samba-jazz, realiza contracantos e acompanha o coro de pastoras. Embora fuja à instrumentação das escolas⁴⁴, o uso de sopros de madeira e metal era comum tanto nos arranjos dos sambas gravados por sambistas das escolas na época quanto nas gravações das décadas anteriores acompanhadas pelos regionais de choro.

Outros recursos sonoros reforçam a referência às escolas. Nos primeiros minutos do disco, a voz grave de Candeia se apresenta com uma fala, antes de qualquer melodia. A inserção das falas nas gravações, tal como apontada por Trotta (2011), foi um recurso presente no disco de Candeia em quase todas as faixas. Além de narrarem o que vai acontecer ou comentar o conteúdo das canções, algumas falas remetem ao universo dos desfiles das escolas e das rodas nas quadras. Elas variam de instruções (“Deixa pra mim!”, “Vai!”), a comentários sobre a performance (“Tá bonito.”), saudações (“Salve a Bahia, senhor!”), e alertas como “Olha o limão!”, que tiram seu sentido do contexto dos pagodes, festas comunitárias embaladas pelo samba, comida farta e bebidas como a cerveja e a batida de limão. O uso das falas e o tipo de canto de Candeia – subindo rapidamente para notas mais agudas – também remetem à sua experiência como puxador de samba-enredo nos desfiles de Carnaval. A presença do coro das pastoras em quase todas as faixas do disco mantém a constante referência à sonoridade das quadras e dos desfiles.

As doze faixas do disco, todas composições de Candeia (quatro em parceria), tratam em suas letras do samba, do Carnaval, das relações amorosas e do preconceito racial. A primeira delas reforça, desde o título, o discurso enunciado na capa do disco. “Samba da Antiga” é um convite à dança e à confraternização em uma roda de samba sem distinção de cor, de idade ou deficiência. A percussão marca seu início. Pandeiro e tantã somam-se ao tamborim, depois ao reco-reco, ao surdo, à cuíca e ao ganzá. Enquanto a base polirrítmica se monta, Candeia faz um convite iniciado, sem cerimônia, com um “psiu”: “Ei menina, eu vou te cantar um samba. Enquanto houver samba, você já sabe, não pode nem deve haver tristeza. Porque o samba liberta, o samba é a coisa mais bacana que existe no mundo. Ouve só.” Já quase no fim da fala, entram cavaquinho e violões. Em seguida, o samba se desenvolve em duas partes alternadas entre a voz de Candeia e as vozes do coro das pastoras com um timbre característico das escolas. É possível identificar alguma espacialidade no som da cuíca posicionado à direita e na entrada do som do trombone à esquerda, na segunda parte. Contudo, as vozes reverberam com persistência e os sons misturam-se em uma grande massa sonora.

⁴⁴ Segundo Mussa e Simas (2010, p. 16), os instrumentos de sopro foram proibidos nos desfiles das escolas de samba a partir de 1935.

Segundo Vitor Farias (2024), esta percepção de massa sonora ocorre porque a gravação da base instrumental provavelmente ocorreu conjuntamente sem grande isolamento entre os instrumentos, algo comum em captações da época. A gravação conjunta era mais uma questão de escolha do que a consequência das limitações técnicas, já que gravadores de 4 ou 8 canais já estavam disponíveis. Como explicam Farias (2024) e Nilo Sérgio (2024), gravar junto era uma forma de obter um som mais orgânico por conta do maior envolvimento dos músicos com o momento compartilhado. Por isso, o procedimento era a preferência dos grupos de samba dentro dos estúdios.

Em situações assim, a arquitetura sonora precisava ser criada com o distanciamento dos instrumentos do microfone, quase ao modo das gravações mecânicas, porém com equipamentos mais sensíveis e abrangentes que o antigo cone receptor. De acordo com Farias (2024), “Ali é o seguinte, você bota o microfone, meio que flat aí bota o surdo, aí entra com o violão, afasta um pouquinho o surdo, aí depois que tá equilibrado é uma coisa só. Eles gravavam muito assim antigamente.” É possível, contudo, que o som do trombone tenha sido captado separadamente, o que permitiu seu isolamento e posicionamento sonoro à esquerda. Era comum que instrumentos de sopro fossem adicionados depois, como já visto no relato sobre a gravação do disco de Martinho da Vila em 1969.

Ainda segundo Farias (2024), a reverberação era criada naquele tempo com o uso de câmaras de reverberação que funcionavam na mesma lógica do banheiro adaptado por Norival Reis nos anos 1950. A persistência do som era obtida com o uso de diferentes microfones e com sua aproximação ou afastamento das paredes reverberantes das câmaras. No decorrer da década, outros modos de criar o efeito de *reverb* seriam adotados nos estúdios, principalmente os chamados *reverb plate* e *reverb* de mola. O *reverb plate* simula a reverberação com o uso da vibração em uma placa metálica e sua captação por microfones. Chico Neves descreveu o funcionamento do *reverb plate* do estúdio Transamérica: “É um *plate* mesmo, uma chapa de ferro e tal, dentro de uma estrutura, um case fechado, assim, de madeira. E ali era o *reverb*, que tinha em todos os estúdios igual” (2024). Já o *reverb* de mola simula o efeito com o uso do corpo de amplificadores de guitarra. A textura do som de câmara, mais atmosférico que os *reverbs* de *plate* e de mola é facilmente notada nas vozes em “Samba da Antiga”.

Também é evidente a ênfase nos instrumentos de percussão realizada pela construção sonora. Eles estão presentes em toda a faixa e suas breves pausas servem justamente para chamar a atenção para a entrada do refrão. As falas de Candeia pontuam a performance representando tanto a espontaneidade da roda quanto sua autoridade em conduzi-la. A referência à “menina” na fala inicial da música indica um tratamento íntimo e individual que

sugere mais a cultura de gravação do que o ambiente das rodas, onde a referência costuma ser coletiva. A fala inicial de Candeia funciona, assim, como o espaço sonoro e verbal da interseção entre a escuta coletiva da quadra e a escuta individual do disco.

Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, Poesia foi avaliado pelos críticos da coluna “Tribunal do disco” da revista *O Cruzeiro* de 26 de julho de 1970. O primeiro deles elogiou Candeia por ser um sambista de tradição, reconhecido como referência na cultura popular por Paulinho da Viola e por não se deixar “levar pela onda de um vanguardismo duvidoso”. Concede ao disco uma nota 7. O segundo diz que “Candeia canta o samba como ele deve e precisa ser cantado”. Completa, contudo, considerando que “o LP não tem categoria para ultrapassar as fronteiras do samba tradicional. Perderia, longe, num confronto com as composições de Chico Buarque, Paulinho da Viola ou da dupla Marcos Paulo Sérgio Vale”. Sua nota é 6. O terceiro justifica outra nota 6 defendendo que Candeia “pode ser considerado um ‘mestre’ do samba intuitivo e, nessa característica, deve ser encarado [...] somente agora grava seu primeiro disco, que, quando mais não seja, serve para se aquilatar a ruindade de Martinho da Vila como cantor e como compositor”. Ao fim, critica a capa como um “primor de mau gosto”. O penúltimo crítico avalia que, ao seguir a “moda” do próprio compositor cantar suas músicas, Candeia cantor liquida com Candeia compositor. Outra nota 6. O último, avalia o disco com uma nota 10 por romper a “avalanche de música estrangeira e dos inconsequentes iê-iê-iês”, apresentando um samba “autêntico” e “limpo”.

Tais críticas ilustram a divisão do debate cultural da época entre as inovações no interior da moderna MPB, a reação à influência estrangeira e a defesa do samba como representação da tradição na cultura nacional. Também demonstram que o samba não era abordado propriamente como um assunto fonográfico. Suas gravações evocavam nos críticos um universo de referência ligado ao debate da tradição na cultura popular como algo “intuitivo”. Pelas notas conferidas, os críticos arrazoados de *O Cruzeiro* não tinham a intuição em grande conta.

Em uma matéria do “Caderno B” do *Jornal do Brasil* que apresenta Candeia e seu disco, pouco se fala dos sambas gravados. A atenção maior é para a história de Candeia com as escolas e à crítica às mudanças que elas vinham sofrendo. No primeiro trecho em que Candeia menciona seu trabalho fonográfico, comenta:

Sucesso pra mim, sempre significou cantar no território da Escola, ver o pessoal aprender minhas músicas. Todo o resto me parecia longe sabe... Agora que gravei meu primeiro LP e o vejo nas paradas de sucesso, me sinto como se tivesse alcançado a *Broadway* (Hartenberg, 1970, p. 8).

No encerramento da matéria, após comentar sobre o sucesso de suas composições em outras vozes, Candeia avalia a participação nos festivais como forma de conseguir se manter

no mercado dos discos: “A jogada agora é no Festival da Canção. Tenho duas músicas inscritas: *A Hora e a Vez do Samba* e *A Filosofia do Samba*. Quem sabe, se elas forem selecionadas, a gravadora não se anima e lança um segundo LP” (Hartenberg, 1970, p. 8). De fato, as duas composições entraram no repertório do LP *Seguinte... raiz*, de 1971.

4.2 *Seguinte... raiz* (1971)

O desenho de um pássaro azul e branco se destaca na capa predominantemente branca de *Seguinte... raiz* (1971). Acima dele, estão dispostas livremente as palavras: “seguinte...”, “raiz” e “candeia”, todas pretas, em tamanhos diferentes e em caixa baixa. Das três, “raiz” se sobressai pelo tamanho maior. No canto superior direito, está o logotipo da gravadora Equipe. Assim como no disco anterior, a organização livre e os diferentes tamanhos dos elementos dificultam a identificação do título do trabalho. A interpretação dos seus sentidos é condicionada pelo entendimento dos símbolos ali dispostos. Para conhecedores do meio das escolas e do contexto de Candeia, o desenho da ave azul no fundo branco representa a águia e as cores da Portela. Dependentes do repertório específico, desenhos e palavras indicam o nome do autor da obra e o associam à noção de raiz e ao domínio das escolas de samba.

Na contracapa, o layout de Luiz Pessanha, também responsável pelo desenho da ave, organiza o conteúdo em colunas, separando os seus componentes (título, créditos, texto de apresentação e lista com as faixas musicais) e facilitando a leitura. Como a comunicação do material gráfico se apoia em símbolos, uma boa visualização deles torna-se crucial para o entendimento. Assim como no primeiro LP, os títulos das faixas descritos dão indícios do conteúdo sonoro pela referência ao samba de forma direta (“Filosofia do samba” e “A hora e a vez do samba”), ou metonímica (“Silêncio tamborim”). Há uma ficha técnica com os profissionais da gravadora, mas não há créditos dos músicos. É possível identificar pelo texto de apresentação o nome do violonista “Helinho” e do arranjador José Roberto. Este último também é mencionado em uma nota informativa sobre seus arranjos posicionada abaixo da descrição das faixas.

O texto de apresentação, escrito pelo radialista e assistente de produção do disco, Adelzon Alves, é todo diagramado em caixa baixa e segue um estilo marcado por abreviações gírias. O recurso já está presente na expressão da capa “seguinte...” que abrevia a frase “É o seguinte” pra dizer algo como “Preste atenção”. A escrita utiliza contrações (“pra”, “tá”, “né”) e vocativos populares na época como “moçada”, “meu compadre”, “malandro”. Para elogiar os arranjos do maestro “Zé Roberto”, diz que ele “arripiô”. A coloquialidade e sugere um ambiente, um lugar social. O vocabulário remete à linguagem das ruas do Rio de Janeiro.

Seguinte...raiz (1971)

Gravadora: Equipe

Formato: LP

Estúdio (s): Musidisc*

Código: EQC 800.004 (1971)

Capa

C ontracapa



Faixa	Duração	Composição	
Lado A			
1	Vem é lua	2'38"	Candeia
2	Filosofia do samba	2'10"	Candeia
3	Silêncio, tamborim	2'58"	Wilson Bombeiro, Anézio
4	Saudade	3'15"	Candeia, Arthur Porne
5	A hora e a vez do samba	3'15"	Candeia
6	Saudação a toco preto	2'38"	Candeia
Lado B			
1	Vai pro lado de lá	3'02"	Candeia, Euclenes Rosa
2	Retorno	1'58"	Candeia, Adelzon Alves
3	De qualquer maneira	3'20"	Candeia
4	Imaginação	3'20"	Candeia, Adelcy
5	Minhas madrugadas	2'20"	Candeia, Paulinho da Viola
6	Quarto escuro	2'58"	Candeia

Outras Edições

Ano	Selo	Código	Formato	País
1976	Padrão (com novo título: <i>Filosofia do Samba</i>)	5.172	LP	Brasil
2011	Discobertas	DB-080	CD	Brasil
2018	Discobertas	DBLP-009	LP	Brasil

Músicos

Violão	Helinho
--------	---------

Equipe

Realização	Oswaldo Cadaxo
Assessoria técnica	Alberto Soluri
Gravação	Walter de Oliveira
Master	Ary Perdigão
Lay-out e desenhos	Luiz Pessanha
Assistente de produção	Adelzon Alves
Arranjos (faixas A6, B4 e B6)	José Roberto

Quadro 2

Ficha técnica *Seguinte... raiz* (1971)

Fontes

*Informação obtida em entrevista de Adelzon Alves ao autor CANDEIA. Seguinte... Raiz. Rio de Janeiro: Equipe, 1971. 1 disco sonoro VARGENS, João Batista M. *Candeia Luz da inspiração* (2014) Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/3787844-Candeia-Seguinte-Raiz> Acesso em: 22 Jan. 2024

O conteúdo do texto associa Candeia a outros sambistas das escolas, como o parceiro Anézio do Cavaco, compositor de uma das faixas do disco, e Paulinho da Viola, de quem Adelzon cita uma música para descrever Candeia. São versos de “Nas ondas da noite”, canção lançada por Paulinho em disco do mesmo ano. A referência a outros nomes do mundo do samba nos textos de apresentação dos discos foi um recurso comum naquele momento. Os textos de *Paulinho da Viola* (1971), escrito por Capinam, e de *Memórias de um sargento de milícias* (1971) escrito por Sérgio Cabral para o disco de Martinho da Vila também citavam suas relações com nomes respeitados no meio. No primeiro, Capinam cita Paulinho entre Pixinguinha, Sinhô, Bororó, Nelson Cavaquinho e Candeia. Já no último, Cabral associa Martinho a Zuzuca, Padeirinho, Mano Décio e outros sambistas das escolas. O disco de Martinho também inclui uma composição de Candeia, “A flor e o samba”, a mesma defendida por ele no Festival Fluminense da Canção Popular. As múltiplas referências dos textos às amizades e às parcerias transpõem as relações comunitárias do mundo do samba para o meio do disco.

No plano sonoro, *Seguinte... raiz* indica intercâmbios culturais que transcendem não só o meio das escolas, mas a própria música nacional. Com doze composições, uma delas não é de Candeia: “Silêncio Tamborim” composta por Wilson Bombeiro e Anézio do Cavaco (que também interpreta a faixa com Candeia). As três primeiras faixas do lado A (“Vem é lua”, “Filosofia do samba e “Silêncio tamborim”) mantém a lógica de arranjo estabelecida no primeiro disco, baseada na instrumentação formada por percussão, cavaquinho e violão e no canto alternado entre a voz de Candeia e o coro de pastoras. A percussão, contudo, ganha destaque de formas diferentes do que havia sido trabalhado em *Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, Poesia* (1970). Bernardo Oliveira observou que a “bateria” de “Vem é lua” parece “filtrada por um efeito que fornece a sensação explosiva de festa” (2009, n.p.). Nesta faixa, as percussões agudas entram com toda a força na repetição da primeira parte realizada pelo coro. A partir daí o arranjo mantém a forma alternada entre segundas partes com percussão mais baixa e primeiras partes com uma intensa massa percussiva. Perguntado sobre esse efeito, Adelzon Alves (2023) não soube responder como tinha sido tecnicamente realizado, mas comentou que o aumento do nível e das camadas de percussão foi um recurso utilizado para dar mais energia aos refrãos. Outro criativo uso das percussões no arranjo pode ser ouvido em “Silêncio Tamborim”, faixa em que os tamborins reagem ao conteúdo da letra, ora silenciando-se, ora manifestando-se.

A captação das vozes e instrumentos, gravados por Walter de Oliveira com assessoria técnica de Alberto Soluri e masterização de Ary Perdigão, é um pouco mais definida,

diminuindo a impressão de massa sonora indistinta. Alguns detalhes indicam um trabalho de mixagem mais pronunciado: a voz de Candeia está bem destacada; são perceptíveis os momentos em que o nível do coro – agora também com vozes masculinas – é ajustado para ressaltar o canto do sambista; a espacialização do som pela estereofonia é mais pronunciada, dividindo nitidamente os lados dos instrumentos de percussão dos instrumentos harmônicos. A textura da reverberação ainda indica o uso do *reverb* de câmara, contudo com uma ressonância final (cauda) menor.

Propostas de arranjo radicalmente diferentes das ouvidas no disco anterior aparecem a partir de “Saudade”, samba de terreiro com letra nostálgica sobre o passado do samba e do choro cuja introdução faz referência à melodia de “Carinhoso” (1917), chorinho mais famoso de Pixinguinha. Nele, um órgão e um baixo elétrico são incluídos entre os instrumentos. O órgão realiza uma cama melódica por toda a faixa e chega a ganhar um solo no encerramento da música. Na faixa seguinte “A Hora e a vez do samba”, o órgão e o baixo permanecem numa levada jazzística enquanto a letra narra um desfile de Carnaval na avenida até o sol raiar.

É “Saudação a Toco Preto”, última composição do lado A, que radicaliza a proposta criativa do LP. Os arranjos híbridos organizados em torno das formas do samba de terreiro cedem lugar a uma experimentação estilística de múltiplas raízes que desintegra as fronteiras formais. A letra e as saudações referentes à entidade Exu Toco Preto são declamadas sobre uma polirritmia percussiva liderada pelos atabaques e preenchida por sons cujos se assemelham a uma caixa clara, um agogô de coco, um chimbal (ou um pandeiro tocado como chimbal) e um ganzá. Bernardo Oliveira (2015) considera que o ritmo seja um “maculelê”, Candeia afirma tratar-se de uma “vamonha” (também chamado vamunha ou avaninha): “Saudação a Tôco Prêto (sic) é um samba bem afro. No candomblé o ritmo se chama *vamonha*. É quando as entidades entram já com suas vestimentas e vêm dançar no terreiro” (Candeia, 1971a, p. 10). Além das referências verbais, a estrutura percussiva narra a chegada dos orixás.

Ao por em jogo ritmos e instrumentos associados às religiões de matriz africana, a faixa atualiza no contexto do samba dos anos 1970 a fonografia das macumbas realizada por grupos como o Conjunto Africano os Filhos de Nagô nos anos 1930. A referência à religiosidade está presente no texto de apresentação de Adelzon para quem “tôco prêto (sic) sabe porque foi gravado o pagode que leva seu nome”. À reverência percussiva, somam-se a marcação do baixo e do órgão (ora seguindo a sessão rítmica, ora livre para o improviso melódico) e frases melódicas curtas de trompetes fazendo lembrar o *funk* estadunidense da década de 1960 e as composições do músico nigeriano Fela Kuti com seu *Afrobeat*, gênero musical híbrido desenvolvido por Kuti em 1970 e descrito como um amálgama de “jazz, funk no estilo do cantor

de soul estadunidense James Brown, *highlife*⁴⁵, ritmos tradicionais, e vocais declamatórios” (Grass, 1986, p. 134-135). Evocando sonoridades da espiritualidade afro-brasileira, das tradições africanas e da *black music* estadunidense, “Saudação a toco preto” encontra seu rumo nos itinerários da música diaspórica internacional.

O caráter diaspórico reforçado em músicas de *Seguinte... raiz* é o que, de certo modo, observa Eduardo de Lima Visconti (2014) em sua análise sobre a faixa “Imaginação”. A composição de Candeia e Aldecy Reis Pereira também incorpora elementos estrangeiros relativizando a noção de raiz em termos nacionais. Para Visconti, trata-se de uma “balada romântica” que incorpora elementos característicos do *jazz*, do *soul* e do *funk* tanto no canto quanto na seção rítmico-harmônica. Em sua detalhada análise da melodia, da harmonia e da orquestração da música, ele destaca a presença de recursos melódicos (determinados usos de cromatismos), harmônicos (repousos em acordes dissonantes) e orquestrais (crescimento de textura) mais comuns no *jazz* e na bossa nova. Também aponta a presença de cadência comum às canções da Jovem Guarda, embora a semelhança seja enfraquecida pela extensão dos acordes. Tomando criticamente as representações em torno da trajetória de Candeia, Visconti busca mostrar que a despeito do discurso político coerente do sambista, sua obra revela ambiguidades. Segundo ele,

a identificação técnico-musical de vários elementos associados à música norte-americana em “Imaginação”, dentro do contexto do disco *Seguinte... raiz*, nos faz refletir sobre até que ponto, nos anos 1970, era possível sustentar um discurso de “raiz” pautado pela exclusão dos elementos externos. A consolidação do mercado de bens simbólicos, especialmente da indústria fonográfica no país, aliada a uma política de internacionalização de capitais, nos faz crer como, a exemplo de Candeia, elementos de fora da obra se impõe, mesmo à revelia do artista, na forma de suas composições e em suas interpretações. (2014, p. 8 e 9)

É difícil confirmar se a presença dos “elementos de fora da obra” são uma imposição à revelia de Candeia. Em entrevista, o compositor Guinga (Carlos Escobar) conta: “eu era muito amigo do Candeia, ia na casa dele todo dia.[...] você sabe o que o Candeia gostava de ouvir? Aquela “Take five”, do Dave Brubeck. Ele era maluco por essa música” (Guinga, 2007, n.p.). Na coluna “Especial Rádio JB”, o próprio Candeia menciona a experiência com outros gêneros musicais como forma de relaxamento: “Muitas vezes, o ritmo, a dinâmica do samba, não nos dão condições para que em determinado momento nos recolhemos” (Ser sambista, 1975, p. 8). Na sequência, a coluna afirma que, embora não conhecesse muito de música erudita, Candeia admirava Bach como um dos maiores compositores clássicos. Em outra matéria do *Jornal do Brasil*, o sambista comenta que seus filhos ouviam músicas estrangeiras em casa: “Deixo eles

⁴⁵ Gênero musical de Gana, Serra Leoa e Nigéria que utiliza motivos melódicos e rítmicos da África Ocidental executados com percussão local e instrumentos da tradição ocidental como trompetes e guitarras.

à vontade. Respeito o gosto musical. O mais velho toca violão, mas se liga mais na música americana.” (Candeia, 1971a, p. 10). É razoável, portanto, pensar que as composições híbridas gravadas por Candeia em seu segundo LP relacionaram criativamente o samba com outras sonoridades com que tinha contato e que admirava. Desse modo, o título do disco deixaria de apresentar uma aparente contradição com seu discurso político e cultural e poderia funcionar como uma proposta de expansão de seu pensamento artístico sobre as raízes e a tradição. Isto parece se relacionar com o pensamento de Michel Chion quando considera que

A obra musical de hoje (concreta, instrumental, vocal...) criada por um compositor livre e que não tenha, forçosamente, de aceitar as modas ou não procure “inserir-se” num espectáculo, desafia assim, e sem querer, a circunstancialização da cultura, porque encarna o desejo de um indivíduo ou de um grupo de construir alguma coisa que exista, independentemente das suas condições técnicas, psicológicas e socioculturais de recepção num determinado momento (1997, p. 118, grafia em português de Portugal).

O momento cultural do início dos anos 1970 não parecia aberto ao que foi apresentado em *Seguinte... raiz*. Apesar de seu lançamento, Candeia continuou sendo associado às mesmas noções rígidas sobre o samba autêntico das escolas e das rodas que já o definiam em textos anteriores. Esta percepção seletiva explica a quase ausência de comentários sobre as novidades colocadas pelo disco e a atenção restrita às formas tradicionais:

Os vários tipos de samba têm no LP de Candeia, *Raiz*, alguns exemplos: *Saudade* é um samba seresta, de clima regional. *Filosofia* é um samba mensagem, em que existe uma relação maior com a letra; o samba de terreiro está tipificado em *Vem é Lua* enquanto *Vai pro Lado de Lá* está entre os de partido alto (Candeia, 1971a, p. 10).

“Vai pro lado de lá”, a propósito, inaugura nos discos de Candeia o uso de conversas e outros sons ditos não musicais construindo o ambiente sonoro de um bar para introduzir a canção. O mesmo procedimento seria utilizado em 1978 no disco *Axé! Gente amiga do samba* e na gravação de “O samba é bom assim”, de Jamelão, realizada por Norival Reis. Nenhum outro disco de Candeia soaria tão experimental quanto *Seguinte... raiz*. De fato, seus trabalhos imediatamente posteriores, o disco coletivo *Partido em 5* (1972) e o disco solo *Samba de Roda* (1975), trouxeram uma proposta de sonoridade voltada para a experiência direta das rodas de partido alto e para expressões da música folclórica.

4.3 *Partido em 5* (1972)

Toda a extensão da capa de *Partido em 5* (1972) é ocupada por uma ilustração realista de uma pessoa tocando pandeiro. O foco está no instrumento, que ocupa o centro do quadro. O desenho registra a ação do toque prestes a acontecer. A mão está próxima ao pandeiro causando um efeito dinâmico que sugere a iminência do som da percussão. A expressão da pessoa que toca o pandeiro é vista ao fundo, recortada na altura da boca, desfocada e imersa na penumbra.

Partido em 5 (1972)

Gravadora: Tapeocar

Formato: LP

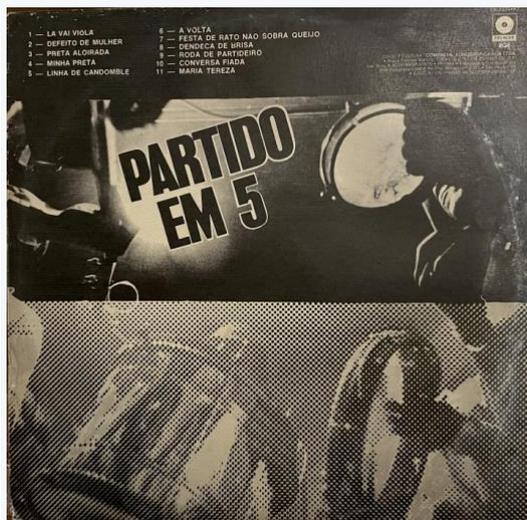
Estúdio (s): ?

Código: LP-TC-13 (1972)

Capa



C ontracapa



Faixa	Duração	Composição
Lado A		
1	17'57"	Candeia
2		Velha da Portela
3		Casquinha
4		Anézio do Cavaco
5		Joãozinho da Pecadora
Lado B		
6	14'39"	Candeia
7		Velha da Portela
8		Casquinha
9		Wilson Moreira, Dotô
10		Joãozinho da Pecadora
11		Anézio do Cavaco

Outras Edições

Ano	Selo	Código	Formato	País
1980	Tapeocar, Trio Records	AW-2022	LP	Japão
1983	Premier	306.8024 736.8024	LP K7	Brasil
?	Unimar music, Copacabana, EMI	UNI 065, 813438-2	CD	Brasil
?	Soma	607.6041	LP	Brasil

Intérpretes

Anézio do Cavaco, Candeia, Casquinha, Joãozinho da Pecadora

Velha da Portela

Músicos

Não há créditos no material gráfico do disco

Mencionados por Candeia o início da faixa 1 "Lá vai viola" e no final da faixa 5 "Linha de Candomblé":

	Doutor
Cuíca	Marçal
	Luna
	Gilberto (D'ávila?)
Violão	Guaracy
Cavaco	Osmar
Tamborim	Casquinha

Equipe

Não há créditos

Quadro 3

Ficha técnica *Partido em 5* (1972)

Fontes

ANÉZIO; CANDEIA; CASQUINHA; MOREIRA; PECADORA; VELHA. Partido em 5. Tapeocar, 1972. 1 disco sonoro

VARGENS, João Batista M. *Candeia Luz da inspiração* (2014)

Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/3055368-Partido-Em-5-Partido-Em-5> Acesso em: 22 jan. 2024

A boca está expressivamente aberta, como se cantasse ou gritasse, carregando a imagem de potencial sonoro. A escuridão que envolve a figura contrasta com as cores mais saturadas: a camisa é vermelha e uma luz da mesma cor ilumina lateralmente o pandeiro e a mão que o toca. A escolha do azul para o título escrito sobre a imagem em caixa alta faz com que se destaque pelo contraste entre as cores.

A contracapa, por sua vez, é cromaticamente econômica: apenas preto e branco. Na parte superior, estão os nomes das músicas, os dados de catalogação, da gravadora e do fabricante do disco. Embaixo, duas fotos onde se distingue alguns instrumentos musicais. Na do meio, mais bem definida, percebe-se um pandeiro e o braço de um violão ou cavaquinho. Sobre um brilho no meio dela, a arte do título é repetida em preto com contorno branco. Na foto debaixo, com efeito de retícula, percebe-se outro pandeiro e um surdo. Os componentes da capa e da contracapa não são suficientes para se entender a autoria do disco, mas sugerem sua sonoridade e a ideia de coletividade.

O pandeiro é um símbolo notório do meio do samba. O título e as fotos de outros instrumentos na contracapa permitem deduzir que o disco trata de algo ligado às rodas de partido alto. Os nomes das músicas indicam a roda de samba e a cultura religiosa afro-brasileira (“Lá vai viola”, “Roda de partideiro”, “Linha de candomblé”). Também indicam que esta roda é controlada por homens e pelo discurso machista (“Defeito de mulher”, “Preta aloirada”, “Minha preta”). O selo colado ao disco descreve o nome de sete compositores: “Candeia”, “Velha [da Portela]”, “Casquinha”, “Anézio [do Cavaco]”, “Joãozinho [da] Pecadora”, “Wilson Moreira e Dotô”. De todos, só Doutor não canta uma das músicas do disco, mas está presente na percussão conforme fala de Candeia na faixa “Linha de Candomblé”.

Partido em 5 é um dos quatro discos coletivos gravados por Candeia. É significativo que quase metade dos discos com seu nome sejam obras de autoria coletiva. Além deste primeiro, lançou *Partido em 5 (Vol. 2)* em 1975. Em 1977 participou de *Quatro Grandes do Samba* junto a Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros e Guilherme de Brito. Antes, em 1966, já havia gravado com o grupo Mensageiros do Samba, formado por ele, Casquinha, Arlindo, Bubu, Picolino, João do Violão e David do Pandeiro.

Discos coletivos reunindo sambistas das escolas se tornaram uma categoria bastante apreciada pelo mercado fonográfico a partir da década de 1960. O Conjunto A Voz do Morro, de Zé Ketí, Paulinho da Viola, Nelson sargento e companhia, lançou seu primeiro disco, *Roda de Samba*, em 1965. Lançou o segundo, *Os Sambistas*, no ano seguinte. Neles, a maior parte das músicas é cantada em coro pelos sambistas. Em 1968, Martinho da Vila participa de *Nem todo crioulo é doido* junto a Marinho da Muda, Anália Mendonça, Zuzuca, Cabana, Darcy

Monteiro e Antônio Grande. Cada uma das 13 faixas do disco apresenta uma sonoridade particular de acordo com seu arranjo e as características do canto da/do intérprete. Todas contam com participação de um coro de pastoras. Há também uma faixa instrumental com os ritmos das baterias das escolas de samba executados pelo grupo Brasil Ritmo 67.

Já a série *Partido em 5* se distingue por sua sonoridade preocupada em levar ao disco algo da experiência de uma roda de partido alto ao vivo. Para isso, foram utilizados tanto procedimentos das antigas práticas de gravação mais circunscritas ao registro quanto técnicas permitidas pelos novos equipamentos dos estúdios. Falas estão presentes por todo o disco, funcionam como introdução, comentam as músicas no meio, garantem o ar de informalidade. Notas desafinadas, vozes captadas à distância, um ou outro desencontro entre os músicos são naturalizados. As músicas sucedem-se uma à outra sem o silêncio que normalmente divide as faixas entre os discos. A mudança para o próximo partido é indicada pela modulação do cavaquinho e pelas conversas entre os músicos anunciando a faixa. A liberdade da forma reforça a identificação com o partido alto praticado fora do disco, aquele em que as segundas partes são improvisadas no calor do momento. A sensação final é de quase nenhuma interferência técnica, como se a responsabilidade pelo resultado musical coubesse somente aos intérpretes.

A gravação direta de mais de 15 minutos de cada lado foi, contudo, um grande feito técnico. Segundo Othon Jambeiro explicou em meados dos anos 1970,

a gravação contínua de 25 ou 30 minutos sem parar é considerada impossível ou, pelo menos, desaconselhável. Grava-se em sequências de 3 a 5 minutos. E não sendo possível gravar diretamente no disco, porque numa gravação longa ocorrem frequentemente acidentes, notas falsas, erro de artista etc., passa-se por um estágio intermediário que é a fita magnética” (Jambeiro, 1975, p. 51).

Conseguir que uma gravação funcionasse por mais tempo que os tradicionais “3 a 5 minutos” registrados desde a era mecânica exigiu técnicas modernas de captação, edição e mixagem, o domínio das mudanças programadas pelo arranjo, além do contorno criativo de qualquer adversidade que prejudicasse a captação do modo desejado. A naturalização de “erros” e a manutenção da mesma instrumentação (percussão e cavaquinho) em todas as músicas ajudou nesta tarefa, mas são apenas parte dos fatores envolvidos na captação. Para corresponder aos critérios técnicos indispensáveis para a fixação dos sons, foi certamente necessário acompanhar os níveis de captação na mesa de gravação, estudar a disposição dos microfones e, possivelmente, preparar os instrumentos para captar melhor seus timbres. Infelizmente, não há registros sobre a equipe técnica que colaborou com a construção sonora de *Partido em 5*. Nem mesmo o estúdio onde foi gravado está descrito nos textos do disco.

É possível, contudo, fazer algumas associações. A gravação de mais de uma música na sequência para aumentar a impressão de espontaneidade já estava presente no primeiro LP solo de Martinho da Vila de 1969. Adélcio Machado comenta a reunião dos três primeiros sambas do disco “numa espécie de *pout pourri* (sic), conectados por intermédio de comentários falados do próprio intérprete, simulando o ambiente de uma roda de samba” (2013, p. 212). Segundo o técnico Vitor Farias (2024), a prática era comum entre sambistas. Por tocarem juntos nas rodas e nas escolas, eles conseguiam emendar uma música na outra acertando o tempo entre todos nos primeiros compassos, logo depois de modular para o tom do samba seguinte. Os ensaios realizados antes da gravação permitiam o entendimento entre técnicos, músicos e equipamentos, deixando tudo equilibrado para a captação. Daí em diante, tudo corria de modo mais livre, mas consciente das necessidades de gravação.

“Lá vai viola”, composição de Candeia que abre o disco começa com a marcação do surdo e a voz de Candeia marcando a entrada de cada instrumento pelo nome dos músicos que não constam na capa do disco. Chama Doutor, Marçal, as cordas, Luna. Entram repique, cuíca, reco-reco, cavaquinho, tamborim. A construção sonora vai dando corpo à roda e a repetição da levada dá a impressão de aquecimento, de preparação para o que vem. Nesse momento, a fala de Candeia se reorienta da roda ao público e cerca o que acontece no som com suas definições: “É isso aí, gente, é um samba na intimidade. É uma roda de samba, um samba negro, um samba que brota lá do fundo do coração” (Anézio et al, 1972, faixa 1). Na sequência, Candeia dialoga brevemente com Velha da Portela. A fala dele sai enrolada quando diz que vai mandar seu recado, mas a faixa segue naturalmente. Percebe-se que alguma reverberação foi utilizada nas vozes, provavelmente *reverb* de câmara. A construção do espaço sonoro mantém voz e todos os instrumentos no centro, não há separação estereofônica. A repetição instrumental e a espacialidade plana deixam a atenção disponível à forma da canção e às vozes. O partido se inicia na tradicional forma de um estribilho e segundas partes. O estribilho tem duas versões: a completa é uma quadra que ocupa oito compassos, a resumida tem dois versos que ocupam quatro compassos. O coro formado pelos outros partideiros só repete a versão reduzida. As segundas partes são quadras de quatro compassos, por isso, são cantadas de forma mais ligeira. Aos 2 minutos e 23 segundos, Candeia improvisa com a melodia e com a forma, trocando o ritmo acelerado da segunda parte pelo ritmo lento dos dois primeiros versos do estribilho completo e cantando uma melodia que ascende até a oitava de cima e desce repousando na tônica da oitava de baixo. A partir daí, a cada segunda parte, improvisa uma melodia e um ritmo diferente sobre os quatro compassos. No final da canção, aos 03 minutos e 17 segundos, um

corte fora do tempo denuncia a montagem realizada para causar o efeito de sequência ininterrupta.

A busca de *Partido em 5* por uma sonoridade mais crua, direta e aberta às contingências também pode ser entendida como uma forma de desviar dos padrões da indústria fonográfica nos anos 1970. De algum modo, a mira no registro espontâneo acertou os mesmos alvos sonoros que a rebeldia destacada na música jovem internacional. Igor Ferraz, pesquisador que se debruçou sobre os dois primeiros volumes de *Partido em 5*, associa a gravação sem divisão das faixas às práticas inovadoras do *rock* progressivo inglês dos anos 1970 (2018, p. 19). Além disso, a manutenção de erros, ruídos e interferências do ambiente nas músicas gravadas foi também uma prática associada à despreocupação jovem do *rock* das décadas de 1960 e 1970. Ruídos e vozes vazadas foram mantidas nas gravações de "Helter Skelter" (1968) e "Hey Jude" (1968), dos Beatles, de "Gimme Shelter" (1969) dos Rolling Stones e de "In My time of Dying" (1975) de Led Zeppelin⁴⁶. Sonoramente, a roda do *Partido em 5* mobilizou práticas fonográficas tão experimentais quanto o que era considerado mais moderno na música internacional.

4.4 *Samba de Roda* (1975)

Na parte superior da multicolorida capa de *Samba de Roda* (1975), uma fotografia mostra Candeia com colares no pescoço, um chapéu de lã e uma toalha dobrada sobre o ombro esquerdo. Ao fundo, destacam-se as folhas de um grande agave. A foto é recortada por elementos da ilustração feita por Nei Lopes que ocupa toda a parte inferior. Nela, casarões coloniais circundam um grupo de pessoas negras descalças e com roupas coloridas. A maioria delas bate palmas e algumas tocam instrumentos de percussão e um instrumento de corda. Formam uma roda no meio da qual um casal dança. O movimento é sugerido pela inclinação dos corpos e dos tecidos de suas roupas, assim como pelas pernas entrelaçadas e os pés erguidos, com as pontas tocando o chão de pedras polidas típico das cidades coloniais brasileiras. O título "samba de roda" escrito com letras pretas sobrepostas à foto de Candeia funciona como legenda e indica o local provável para a cena.

Como explica o etnólogo e jornalista Edison Carneiro, "samba, samba-de-roda, samba batido, corta-jaca ou corrido" foram nomes dados às danças e batuques com fortes influências angolanas que se realizavam nos engenhos e fazendas da região do recôncavo baiano e depois

⁴⁶ Cf. Acordos (2020). Estes e outros exemplos foram retirados do episódio "Acordos" do podcast Ser Sonoro, de Fernando Cespedes, pesquisador, músico, professor e sound designer. O podcast é baseado na tese de Cespedes sobre comunicação sonoro-musical e as esferas de sentido que a música cria.

Samba de roda (1975)

Gravadora: Tapeacar

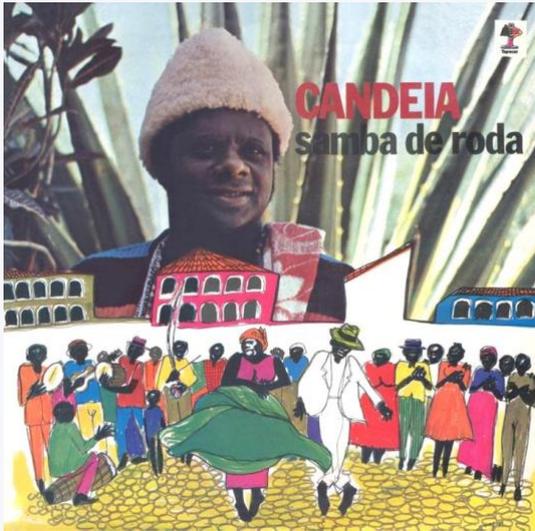
Formato: LP

Estúdio (s): ?

Código: LP-SS-007

Capa

Contracapa



Faixa	Duração	Composição
Face A		
1	3'33"	Candeia
2	3'59"	Alvarenga
3	2'49"	Candeia, Wilson Moreira
4	3'34"	Martinho da Vila
5	2'34"	Candeia e Netinho
6	3'17"	Adaptação de Candeia
Face B		
1		Seleção de partido alto
a	11'20"	Samba na Tendinha
b		Já clareou
c		Não tem veneno
d		Eskindôlelê
e		Olha hora Maria
2		Motivos folclóricos da Bahia
a	6'37"	Capoeira: Ai, Haydê/Paranauê
b		Maculelê: Sou eu, sou eu/Não
c		Candomblê: Deus que lhe dê/
d		Samba de roda: Porque não veio

Outras Edições				
Ano	Selo	Código	Formato	País
1977	Tapeacar, Trio Records	AW-2078	LP	Japão
2011	Discobertas	DB - 081	CD	Brasil
?	Tapeacar, Soma	6076012	LP	Brasil
?	Tapeacar	99115	CD	Brasil

Músicos	
Bateria	Wilson das Neves
Baixo	Sergio Barroso
Ganzá	Gilson
Surdo e cuíca	Marçal
Tamborim	Elizeu e Luna
Pandeiro	Risadinha
Violão 12 cordas	Néco
Cavaquinho	Arlindo
Ritmos	Pedro Santos
Repinique	Doutor
Agogô	Wilson Canegal
Berimbau	Bezerra
Cuíca	Neném
Atabaque	Carlinhos
Côro	Zélia, Zezé, Marly e Lair Claudionor, Genaro, Gordinho e Barbosa (Nosso samba)

Equipe	
Arregimentador	Paschoal Perrota
Técnico de gravação	Norival Reis, Orlando Costa
Corte	Américo Marques Pinto
Produtores	José Xavier, Jorge Coutinho
Supervisão	Manolo V. Câmera
Foto	Álvaro Vitor
Layout, arte final	Walney de Almeida
Ilustração	Nei Lopes
Fotolito	Fotolito Beni

Fontes
 CANDEIA. Samba de Roda. Rio de Janeiro: Tapeacar, 1975. 1 disco sonoro
 VARGENS, João Batista M. *Candeia Luz da inspiração* (2014)
 Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/5093996-Candeia-Samba-De-Roda> Acesso em: 22 jan. 2024

Quadro 4

Ficha técnica *Samba de Roda* (1975)

foram levados às cidades. O modo como Carneiro descreve a prática ilumina a cena ilustrada na capa do disco de Candeia:

A roda de samba forma-se com qualquer número de pessoas, homens e mulheres. A orquestra geralmente se compõe de pandeiro, violão e chocalho ou simplesmente pandeiro e um prato de cozinha, arranhado por uma faca. [...] O canto parte, habitualmente, do tocador de pandeiro ou de prato. Um dos presentes inicia o samba, dançando, sozinho, no meio da roda, por alguns minutos, depois do que, fazendo medidas, meneios de corpo e arremedos de ataque com as pernas, provoca outra pessoa a substituí-lo, com a umbigada – ora a união dos ventres, ora um leve toque com a perna, ora um convite mímico à dança (Carneiro, 2008, p. 127-128).

Na historiografia da música popular, tornou-se comum relacionar o samba carioca com o samba de roda baiano. *Samba de Roda*, o disco, consegue traduzir essas relações em sons e imagens. A capa é carregada de signos, comunicando sua mensagem de forma mais direta que os três primeiros lançamentos individuais de Candeia. O sambista aparece em outra foto na contracapa, vestido com os mesmos elementos, uma imagem muito distinta do jovem do primeiro disco. Os adereços sugerem relações com a tradição ritual afro-brasileira. Os colares assemelham-se aos fios de conta, *ilekés* ou guias, colares de contas coloridas usados por adeptos de religiões de matriz africana. A toalha sobre o ombro foi interpretada por Bernardo Oliveira, em conversa informal em 11 de agosto de 2023 sobre a capa do disco, como uma “toalhinha de pagodeiro”, toalhas geralmente apoiadas pelos sambistas das rodas sobre seus ombros ou no pedestal de seus microfones e utilizadas para secarem o suor nos intervalos entre as músicas. Porém, de algum modo, a toalha arrumada com aprumo em um contexto posado desassociado de uma roda de samba, faz lembrar dos panos da costa ou *alakás*. Estes tecidos dispostos sobre os ombros compuseram a indumentária tradicional de mulheres negras escravizadas trazidas à força de diversas regiões africanas e, atualmente, mantêm-se em uso nos terreiros de candomblé e umbanda. Símbolo sociorreligioso, “o Pano da Costa expressa referenciais étnicos, religiosos e profanos. Além do seu papel estético e funcional, traduz a sobrevivência de valores africanos que foram adaptados a outro contexto social e cultural” (Bahia, 2009, p. 20). O uso dos panos por homens é relativamente recente e considerado como um desvio das tradições por alguns terreiros. Há pelo menos um registro de seu uso por sambistas em contexto profano. Está em um depoimento de Heitor dos Prazeres a Muniz Sodré citado por Sérgio Cabral. Falando sobre a criação das escolas de samba, o consagrado sambista menciona o uso de um pano-da-costa em uma saída de Carnaval:

A ideia de formação das escolas de samba nasceu aos poucos, na década de 1920, durante os carnavais. Eu costumava sair tocando cavaquinho. Às vezes, olhava para trás, via mais de vinte pessoas que me seguiam, dançando. Eu levava nos ombros um pano-da-costa, de cores vivas, usado normalmente pelas baianas. Meus acompanhantes o seguravam pela pontas e o levantavam como se fosse uma bandeira. Acontecia o mesmo com os outros instrumentistas. (Cabral, p.87).

O lançamento de *Samba de Roda* ocorre no mesmo ano em que seria inaugurada a G.R.A.N.E.S Quilombo. Por isso, é difícil desassociar as informações da capa da pesquisa que o sambista vinha realizando sobre as manifestações da cultura afro-brasileira, base do projeto pedagógico da nova escola de samba e centro cultural da arte negra. Neste sentido, o disco reforça a imagem de um momento em que a atenção do sambista se voltou para o passado das escolas e da música negra. O texto da contracapa, reproduzido com a letra cursiva e a assinatura de Paulinho da Viola, elogia a aplicação às formas do passado:

Candeia sempre esteve atento a todas as manifestações populares e, sujeito sensível que é, percebeu as vantagens que poderia obter se estendesse seu trabalho – até então ligado exclusivamente ao samba – a essas formas tão ricas, deixadas por nossos antepassados (Candeia, 1975, contracapa).

A seleção e a ordem do repertório articulam o samba do qual Candeia faz parte a outras expressões culturais. O Lado A começa com um samba de terreiro composto por Candeia, segue para o que o sambista chama de “samba antigo” composto por Alvarenga e, a partir de “Alegria Perdida”, composição sua com Wilson Moreira, passa a interpretar composições inspiradas nas formas de caxambus, jongs e sambas de roda baianos. Termina com “Acalentava” adaptação dentro do estilo do jongo.

O lado B do disco justapõe uma seleção de cinco partidos-altos a uma coletânea de quatro motivos folclóricos baianos: capoeira, maculelê, candomblé e samba de roda. Ritmos e melodias de tempos e regiões diferentes convivem no mesmo espaço do disco e atingem o mesmo corpo que os ouve. As coletâneas repetem o procedimento de gravar sequências de músicas sem interrupção como feito em *Partido em 5* (1972) e nos discos de Martinho da Vila. Este, inclusive, chegou a gravar uma seleção de partidos altos em seu disco *Memórias de um sargento de milícias*, de 1971, o mesmo em que lançou “Camafeu”, composição sua inspirada em tema baiano e regravada por Candeia em *Samba de Roda*.

A gravação do disco ficou sob o encargo de Norival Reis e Orlando Costa, que também fez a mixagem. O som de cada elemento das composições é expressivamente mais nítido que nos discos anteriores, o que indica uma captação mais isolada dos instrumentos e da voz, possivelmente recorrendo a microfones dinâmicos e equipamentos de isolamento acústico. A reverberação da voz é sutil, indicando possivelmente o uso de *plate*. O isolamento dos instrumentos permite uma localização bem precisa deles no espaço sonoro construído. O coro, afinado e harmonizado de modo mais próximo ao padrão da indústria, também apresenta vozes masculinas.

A instrumentação do disco dispensa o uso dos sopros presentes nos trabalhos individuais anteriores. Conta com um baixo entre as cordas tradicionais (cavaquinho e violão) e múltiplos instrumentos percussivos: surdo, tamborim, pandeiro, cuíca, agogô, ganzá, berimbau, atabaques entre outros. São os atabaques que introduzem a faixa “Acalentava”, adaptação de Candeia que teria mostrado a ele o potencial de se atualizar formas antigas:

Enquanto fazia sambas e cantava o jongo em sua casa com os amigos do grupo [Basam], Candeia percebeu que ninguém se ligava no jongo, mas que ao mesmo tempo o público aceitava e gostava de sua música “Acalentava” que não é o espelho vivo do jongo mas está dentro do estilo (O jongo, 1975, p. 4).

A forma do jongo, que inspirou “Acalentava”, é similar à do partido-alto: estribilhos repetidos em coro e segundas partes cantadas individualmente. Após a introdução dos atabaques, o cavaquinho entra na canção seguido por novas camadas de percussão: surdo, agogô, pandeiro, reco-reco e outros instrumentos constroem uma polirritmia complexa, distribuída por todos os lados no espaço estereofônico, mas percebida com bastante definição. Candeia puxa o estribilho, chama a participação do coro e faz comentários falados por cima de suas respostas. O nível dos instrumentos se mantém constante em relação às vozes tanto nos estribilhos quanto nas segundas partes fazendo do fonograma uma experiência sonora equilibrada do início ao fim. A canção termina com um fade out, diminuição gradual do volume da canção que causa um efeito de distanciamento de algo que não parece terminar.

Para o jornalista, produtor musical e cofundador da G.R.A.N.E.S Quilombo Juarez Barroso, com *Samba de Roda*, Candeia aprofunda uma linha de trabalho esboçada em *Seguinte... Raiz*, incorporando outros ritmos afro-brasileiros à sua criação:

Ali [em *Seguinte... Raiz*], Candeia já esboçava claramente o que pretendia fazer daí por diante, explorando as manifestações da presença africana em nossa música. Uma coisa que ele aprimorou neste seu terceiro disco com todos aqueles ritmos que ele aprendeu em Osvaldo Cruz e mais uma linda homenagem a Ernani Alvarenha (sic), velho compositor da Portela, dos tempos em que o samba só tinha a primeira parte, ficando o resto por conta da criação de quem estivesse na roda (Barroso, 1974, p. 5)

O texto de Barroso, que conta com uma entrevista de Candeia, narra como o sambista vivenciou em seu bairro cada uma das manifestações culturais trabalhadas no disco, “tudo coisa vivida”, respondeu Candeia ao jornalista por mais de uma vez. A comparação entre os dois discos é oportuna pois se a seta de *Seguinte... Raiz* apontava para o futuro do samba, como ponderou Bernardo Oliveira (2015), a de *Samba de Roda* parece, até certo ponto, apontar para o passado. Por um lado, a análise sonora mostra que o terceiro disco de Candeia aprimora a fonografia de seus sambas através de cuidadosos procedimentos técnicos de gravação e complementa as sonoridades tradicionais com instrumentos oriundos de outras culturas musicais, como o baixo. Por outro, o projeto de resgate sobre o qual se estrutura o conceito do

disco abre o espaço para perspectivas nostálgicas sobre a cultura popular, alimentando a ideia de que seu valor está fundamentado na preservação das formas tradicionais.

4.5 *Luz da Inspiração (1977)*

Os últimos discos de Candeia, *Luz da Inspiração* (1977) e *Axé! Gente amiga do samba* (1978) foram lançados pela WEA discos LTDA., uma gravadora de grande porte, parte do braço fonográfico do grupo multinacional Warner, que iniciou suas atividades no país em 1976 (Vicente; De Marchi, 2014, p. 17). Candeia passou, com isso, a se relacionar com uma estrutura empresarial burocratizada e voltada sobretudo para o faturamento comercial. Ao mesmo tempo, seus discos puderam contar com uma equipe maior de profissionais e estúdios mais equipados.

A capa de *Luz da Inspiração* mostra Candeia com um chapéu, sentado em uma cadeira de rodas e segurando uma grande bandeira diante de uma arquibancada vazia. A fotografia foi feita em um ângulo baixo, dando altivez ao motivo central da foto. A perspectiva foi trabalhada de forma que todas as linhas convergem para Candeia. Seu olhar, direcionado ao extracampo no lado oposto do quadro, vislumbra algo além do que podemos ver. Uma moldura preta grossa delimita a arte e confere aspecto sério e contido à composição. Pela primeira vez o título da capa é bem destacado tanto em diagramação quanto em legibilidade. A paleta de cores mistura vermelho, laranja, amarelo e verde-limão, todas bastante saturadas. O efeito de alto contraste utilizado na arte de Ruth Freihof sobre a foto de Robson de Freitas faz recordar dos trabalhos da *Pop Art* estadunidense inspirados em pôsteres publicitários e histórias em quadrinhos. Apesar da expressividade das cores e dos traços, o conteúdo do quadro sugere um ar de melancolia e solidão.

Na contracapa preta organizada em três colunas divididas por linhas verde-limão, na do meio vê-se uma pequena foto de Candeia sorridente olhando para o lado. Abaixo estão relacionadas as faixas do disco e a ficha técnica com a equipe da gravadora. Não há créditos dos instrumentistas. Nas colunas laterais, foram dispostas as letras das músicas. O fato de não haver um encarte separado com as letras indica economia por parte da gravadora em uma época na qual os discos de Martinho da Vila - *Presente* (1977) lançado pela RCA Victor - e de Paulinho da Viola - *Memórias 1 – Cantando* (1966) e *Memórias 2 – Chorando* (1966) lançados pela Odeon - já contavam com capas duplas estilo *gatefold* e encartes ilustrados com desenhos e fotografias. Comparado à exuberância deles, o trabalho gráfico do disco de Candeia passa uma impressão de uma elegância contida. A ausência de texto de apresentação dá a entender que Candeia já prescindia de introduções ao público. Referências ao samba tradicional e à cultura popular estão representadas nos nomes e letras das canções (Olha o samba sinhá, Nova

Luz da inspiração (1977)

Gravadora: WEA - Atlantic

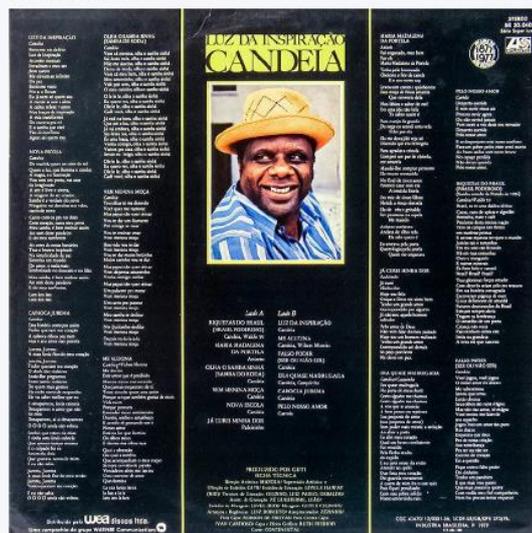
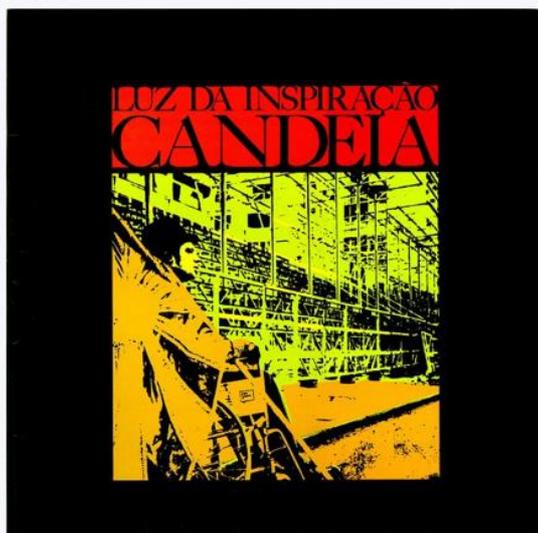
Formato: LP

Estúdio (s): Level, Haway

Código: BR 30.040

Capa

Contracapa



Faixa	Duração	Composição
Lado A		
1	Riquezas do Brasil (Brasil)	Candeia, Waldir 59
2	Maria Madalena da Portela	Aniceto
3	Olha o samba sinhá (samba de	Candeia
4	Vem menina moça	Candeia
5	Nova escola	Candeia
6	Já curei minha dor	Padeirinho
Lado B		
1	Luz da inspiração	Candeia
2	Me alucina	Candeia, Wilson Moreira
3	Falso poder (ser ou não ser)	Candeia
4	Era quase madrugada	Candeia, Casquinha
5	Cabocla Jurema	Candeia
6	Pelo nosso amor	Cartola

Outras Edições				
Ano	Selo	Código	Formato	País
2013	Bomba Records	BOM17005	CD	Japão
2015	Bomba Records	BOM17005L	CD	Japão

Músicos

Não há créditos

Equipe

Direção artística	Mazola
Supervisão artística e direção de	Guti
Técnicos de gravação	Celinho, Luiz Paulo, Deraldo
Assistentes de gravação	Zé Guilherme, Leão
Mixagem	Guti e Celinho
Arranjos e regência	Luiz Roberto
Arregimentador	Zézinho
Foto capa	Robson de Freitas
Foto contracapa	Ivan Cardoso
Capa e efeito gráfico	Ruth Freihof

Quadro 5

Ficha técnica Luz da Inspiração (1977)

Fontes

CANDEIA. Luz da Inspiração: WEA Warner, 1977. 1 disco sonoro
VARGENS, João Batista M. *Candeia Luz da inspiração* (2014)

Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/4411128-Candeia-Luz-Da-Inspira%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 22 jan. 2024

Escola), além da cena da capa. A foto utilizada para a arte já havia sido publicada em matéria da revista *O Cruzeiro* de 5 de fevereiro de 1975, logo antes dos desfiles de Carnaval. Sem o tratamento artístico, identifica-se que a bandeira que Candeia segura é da Portela. Na matéria, Candeia fala sobre o lançamento de *Samba de Roda* (1975) e tece comentários animados sobre as expectativas de vitória da Portela nos desfiles daquele ano. Em alguns meses, consumada a derrota, Candeia lideraria protestos contra as mudanças na sua escola de origem e fundaria a G.R.A.N.E.S Quilombo. A reutilização da foto em 1977, após anos de críticas de Candeia aos rumos das grandes escolas, coloca a cena em relação com um contexto de interpretação completamente distinto. A impressão que fica é a de Candeia, agarrado à sua bandeira, como um solitário e aguerrido defensor da tradição das escolas.

O disco foi gravado por Celinho, Luiz Paulo e Deraldo, assessorados por Zé Guilherme e Leão. A mixagem é assinada por Celinho e Guti, produtor do disco. Pela primeira vez, um disco de Candeia tem o crédito de um “arregimentador”. Este cargo era incomum em produções pequenas. Tratava-se de um profissional contratado da gravadora dedicado a contratar os músicos que participariam das gravações, uma função especialmente necessária em projetos com muitos instrumentistas. O arregimentador de *Luz da Inspiração* chamava-se Zézinho.

A primeira música do disco é “Riquezas do Brasil”, um samba-enredo ufanista composto em 1956 por Candeia e Waldir 59 e gravado rigorosamente com a instrumentação típica das escolas. Nele, a mixagem das vozes trabalha a alternância entre o canto puxado pela voz de Candeia e o acompanhamento do coro. Na primeira metade, a voz de Candeia é colocada em primeiro plano, na segunda, vai para segundo plano e mistura-se ao coro. O coro, mais uma vez, soa com afinação e harmonia mais próximas do padrão da indústria fonográfica do que da textura vocal das tias dos primeiros discos. Há canções como “Já curei minha dor” em que o coro é realizado somente por homens, outra distinção deste LP.

De modo geral, percebe-se que a voz de Candeia é mais nivelada com os instrumentos, não se destacando tanto da base quanto nos discos anteriores. Isso faz com que a escuta seja mais envolvida pela instrumentação. Todas as camadas sonoras são percebidas com muito distinção e nitidez: violões, cavaquinho, tamborins, pandeiro, cuíca, surdos e até o prato e a faca utilizados no samba de roda “Olha o Samba Sinhá” têm seu lugar muito bem definido no espaço sonoro. Flautas e saxofone aparecem em algumas faixas.

Além da sonoridade instrumental e dos ritmos do samba-enredo, samba de terreiro, partido alto e jongo, as marcas sonoras dos discos anteriores são observadas na manutenção das falas de Candeia sobre as músicas, embora mais contidas, e na referência a cultura afro-brasileira e indígena na faixa “Cabocla Jurema”, acompanhada por atabaques. “Luz da

inspiração”, que deu o título ao disco, já havia sido gravada por Candeia em *Partido 5 vol. 2* (1975) nos mesmos moldes sonoros que o primeiro volume da série. Para seu disco solo, no entanto, a música ganhou novo arranjo e andamento mais lento.

Logo na introdução, a participação do coro chama a atenção. Ele entra junto à harmonia e ao ritmo e permanece durante toda a canção realizando uma base vocal ao modo dos corais de bandas estadunidenses de *Doo-wop* como *The Platters*. Esta camada, somada aos contracantos das flautas que entram na segunda repetição da música, dá ao samba de terreiro uma marca singular. Nesta gravação, o canto de Candeia domina mais as complexas variações melódicas do que na versão de 1975, o tom é mais grave e o modo de gravação provavelmente envolveu repetições e edições conceitualmente descartadas do projeto *Partido em 5*. Comparando as duas versões também é possível perceber como o *reverb* amacia a voz de Candeia no disco de 1977.

A regravação do samba pela WEA perturbou José Ramos Tinhorão, grande entusiasta da carreira de Candeia e da composição de “Luz da Inspiração”. Sua coluna de 16 de setembro de 1975 intitulada “Segurem o Candeia, por favor, porque assim já é demais” não poupou elogios à faixa de *Partido em 5 Vol. 2*, definida por ele como “um clássico da criação popular”:

Candeia eleva a sua voz de eleito de um povo sem poluição, e canta, com uma melodia que Nelson Cavaquinho, Cartola, Chico Buarque de Holanda, Paulinho da Viola ou Elton Medeiros – para citar apenas alguns dos grandes – sentiriam honrados de ter composto [...]

O acompanhamento desse samba perfeito em todos os sentidos fixa também, em definitivo, um dos momentos de maior riqueza rítmica já conseguido por instrumentistas populares dentro de um estúdio de gravação, principalmente na parte que toca os tamborins de Lula (sic) e Eliseu (Tinhorão, 1975, p. 2).

Ao ouvir a versão de 1977, Tinhorão não poupou críticas:

...parece que os saudosistas da bossa-nova, responsáveis pela filosofia de produção resolveram ironicamente levar ao pé da letra a metáfora do título desta coluna de dois anos atrás e fizeram tudo para imobilizar Candeia, contendo-o a ponto de desfigurar seu canto e sua música feita normalmente para o coral apoteótico das pastoras de veia no pescoço inchando nos agudos (Tinhorão, 1977, p. 2).

Na mesma coluna, Tinhorão recomenda que Candeia não ceda sua arte à arranjadores e supervisores ligados a uma realidade diferente da sua pois “por melhor que sejam as intenções desses pobres músicos da classe média transformados em técnicos da indústria do disco, eles nunca poderão compreender o verdadeiro espírito da arte popular” (Tinhorão 1977, p. 2). Esta afirmação contraria declarações do próprio Candeia, que fez questão de afirmar em matéria do *Jornal do Brasil*:

Nesse trabalho não fiz concessões ao mercado de consumo. Tive liberdade e todo o apoio dos produtores Greti (sic) e Luís Roberto. Queríamos fazer um LP que não fosse apenas de samba e ao mesmo tempo não inventar nada, apenas verificando o som-

padrão, procurando dar alguns arranjos e em termos de vocalização (Quilombo, 1977, p. 5)

Além disso, Candeia demonstrava saber dos prós e contras de estar em uma grande gravadora. Em entrevista a *O Pasquim*, publicada logo após sua morte, dizia:

Meu trabalho na Warner será reconhecido dentro de pouco tempo, porque, afinal de contas, tô quebrando tabu, abrindo sendas. A Warner é uma multinacional tanto quanto a RCA, a CBS, a Odeon, Phillips, outras aí. Essas pelo menos pagam. Tem uma porção de gravadoras fantasmas que pegam o artista, gravam, e não pagam pomba nenhuma. Tem cara gravando aí que tá numa ruim (Moura, 1978, p. 12).

É difícil afirmar o quanto Candeia teve de ceder em relação ao que esperava para *Luz da Inspiração*. A relação entre ele e a nova gravadora era um jogo de múltiplos interesses. De fato, na WEA, gravadora de perfil mais comercial, o poder de intervenção de produtores, diretores artísticos e diretores comerciais era maior. Tendo inaugurado seu braço fonográfico no país no ano anterior, o grupo Warner estava interessado em ganhar fatias do mercado nacional para fazer frente às suas concorrentes multinacionais. Para isso, ter um representante defensor da tradição do samba era vantajoso para a gravadora. Beth Carvalho e Martinho da Vila eram trunfos da RCA-Victor e Paulinho da Viola da Odeon. O samba estava em alta e Candeia, consagrado, tinha capital cultural o suficiente para negociar. *Luz da Inspiração* pode ser visto como uma primeira etapa de um jogo entre Candeia e WEA que seria redefinido no próximo movimento, marcado pela parceria com o violonista e compositor João de Aquino na produção de seu último disco.

4.6 *Axé! Gente amiga do samba (1978)*

Na capa do último disco de Candeia, *Axé! Gente amiga do samba (1978)*, uma pintura do artista plástico Pedro Lobianco mostra uma superfície, provavelmente uma mesa, com toalha quadriculada vermelha e branca. Sobre a toalha, há instrumentos musicais (um pandeiro, um violão e um reco-reco com campana), um arranjo com rosas e uma lamparina, ou uma candeia. Atrás da mesa há uma parede azul, na frente da qual se vê um atabaque. Ao lado dele, pendurado na parede, um retrato em preto e branco de Candeia com uma moldura de madeira amarelado-dourado. Toda a ilustração está cercada por um quadrado preto grosso sobre o qual estão escritas as palavras “Candeia”, na parte de cima, e “Axé!”, na parte de baixo. De todas as capas de Candeia, a composição de Ruth Freihof e Cláudio Carvalho é uma das que traz mais elementos de fácil apreensão: pintura, foto, nome, título, tudo organizado para uma comunicação direta.

Axé! Gente amiga do samba (1978)

Gravadora: WEA - Atlantic

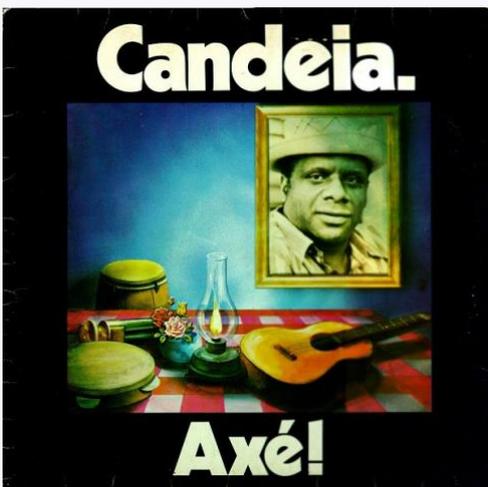
Formato: LP

Estúdio(s): Transamérica

Código: BR20.032

Capa

C ontracapa



Faixa	Duração	Composição
Lado 1		
1	3'56"	Candeia
2	4'51"	Paulo da Portela
		Candeia, Noca
3	5'15"	Alcides 'Histórico'
		Candeia, Martinho da Vila
4	2'14"	Candeia/Vadinho
Lado 2		
1	3'16"	Candeia
		Candeia
2	9'22"	Bretas, Candeia
		Nelson Amorim
		Candeia, Waldir 59
3	4'01"	Casquinha
		Aniceto, Mulequinho
Equipe		
Produtor	João de Aquino	
Direção artística	Mazola	
Direção de produção	Guti	
Co-produção	Jodi Muniz	
Direção de gravação	Edeltrudes Marques (Dudu)	
Técnicos de gravação	Vitor Farias, Toninho	
Auxiliares de gravação	Rafael, Filé, Cláudio	
Na birita e no café	Seu Manoel	
Arregimentação	Zézinho	
Cobrando os trabalhos na co xia	Lena Frias, Clóvis Scarpino, Francisco Vieira	
Rainha dos quitutes	Leonilda	
Coordenação de capa	Cláudio Carvalho	
Arte	Lobianco	
Foto	Ivan Cardoso	
Arte final	Ruth Freihof	

Outras Edições				
Ano	Selo	Código	Formato	País
2015	Bomba Records	BOM17006	CD	Japão
2020	Noize Record Club, Warner Music Brasil	NRC003	LP	Brasil

Músicos	
Surdo	Gordinho
Pandeiro	Testa
Tamborim	Marçal e Luna
Cuica	Marçal
Repique de mão	Doutor
Repique de Pau	Carlinhos
Tumbadora	Geraldo Bongó
Agogô	Canegal
Bateria	Fernando, Wilson das Neves
Apito	Candeia
Violão de 7 cordas	Valter
Violão de 6 cordas	João de Aquino
Cavaquinho	Volmar
Coro	Tufy, China, Inácio, Laís, Vera, Nadir e Marli
Flauta	Copinha
Bandolim	Niquinho
Convidados	Clementina de Jesus, Manacea, D. Ivone Lara, Chico Santana, Casquinha, Alvaíade, João de Aquino e Velha Guarda da Portela

Quadro 6

Ficha técnica *Axé! Gente amiga do samba* (1978)

Fontes
 CANDEIA. Axé: Gente Amiga do Samba. Rio de Janeiro: EWA, 1978. 1 disco sonoro
 VARGENS, João Batista M. *Candeia Luz da inspiração* (2014)
 Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/4411171-Candeia-Ax%C3%A9> Acesso em: 22 jan. 2024

É, curiosamente, a primeira capa com foto de Candeia em que ele olha diretamente para quem a observa⁴⁷. Sua expressão é serena. Pelo chapéu e pela roupa, trata-se de um retrato da mesma sessão fotografada por Ivan Cardoso de onde saiu a foto utilizada na contracapa de *Luz da Inspiração*. A construção da cena da pintura favorece uma impressão melancólica. A foto em preto e branco em um porta-retratos num espaço vazio de outras pessoas, apenas com os instrumentos e a candeia acesa sugerem um funeral. A interpretação é confirmada pelo relato do produtor João de Aquino:

A capa veio dele. Lembro que, quando vi, falei “Candeia, essa capa tá muito funerária. Um violão, uma lamparina...” E ele falou: “Mas tem que ser assim, João. Despedida é assim”. Olha o que o cara disse pra mim... E tem aquela: Hoje é manhã de carnaval...” [“Dia de Graça”]. Naquela, lembro de ter falado para ele: “Ó, vou fazer um funeral de Nova Orleans. Não precisa nem cantar, você vai falar e a percussão vai dar a entonação”. E ele falou: “Sim, é isso aí mesmo!”. Aquilo era um funeral de negro (Aquino *apud* Fagundes, 2020, p. 30A).

Preparado como despedida, o disco parece mesmo uma homenagem póstuma à Candeia. Na contracapa, o texto de Lena Frias escrito em setembro de 1978, ou seja, antes da morte do sambista em novembro, revisa suas principais iniciativas culturais, comenta suas parcerias e reforça sua relevância para a cultura popular brasileira. Não à toa, foi integralmente publicado na matéria do *Jornal do Brasil* que anunciou seu falecimento (Candeia, 1978a, p. 1).

A relação das músicas, diagramada na contracapa ao redor de uma foto colorida de Candeia sorridente, mostra um repertório repleto de composições em parceria e homenagens à velha guarda da Portela. Com isso, entende-se que a “gente amiga do samba” está ali representada pela memória e pelas participações especiais de sambistas como Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Manaceia, Chico Santana, Alvaiade e toda a Velha Guarda da Portela. Além disso, a relação de músicos mostra amigos que acompanharam Candeia em toda a sua obra, acompanhados por novos integrantes: Gordinho, Testa, Marçal, Luna, Doutor (tocando o repique de mão recém-criado por Ubirany do Fundo de Quintal), Carlinhos, Geraldo Bongô, Canegal, Fernando, Wilson das Neves, Valter, Volmar e o próprio João de Aquino.

Todas as informações sobre o disco estão descritas detalhadamente na contracapa e em um encarte duplo com uma foto de corpo inteiro de Candeia sorridente em sua cadeira de rodas. É o LP mais completo em termos de dados sobre sua produção. Além das letras das músicas, o encarte contém outro texto de Lena Frias comentando personagens e motivações por trás do disco e de cada faixa. Nele, a jornalista descreve o disco como a consolidação da produção intelectual do sambista:

⁴⁷ Considerando as primeiras edições dos discos. Seguinte... Raiz foi relançado em 1976 com o título Filosofia do Samba. Nessa capa, um jovem Candeia também olha diretamente para a câmera com um violão ao fundo. Certamente uma capa e um título que facilitam a comunicação das músicas contidas no disco.

“O elepê *Axé!* é, em certa medida, o resultado das posições assumidas e defendidas por um Candeia histórico e historiador em *Escola de Samba, Árvore que Esqueceu a Raiz*, livro escrito em parceria com Isnard Araújo. Um disco fundamental para história da música e do samba neste momento (Candeia, 1978, encarte).

O repertório do disco recupera diversos procedimentos sonoros experimentados nos trabalhos anteriores. Um deles é o uso de falas e ruídos para reconstituir o ambiente informal da roda de samba. Eles reaparecem na introdução de “Gamação/Peixeiro Granfino/Ouçó uma voz/Vem amenizar”. Felipe Trotta descreve a “emblemática” gravação:

se inicia com barulhos de garrafas, copos, risos e conversas simultâneas durante 32 segundos. Algumas frases aparecem bem claras, evidenciando o local de onde parte a gravação: a roda de samba em um bar. Entre elas podemos destacar:

- Opa, que ampola, que beleza! Garota gelada!
- Traz um bolinho de bacalhau.
- Deixa um copo pro João de Aquino e pro Toninho.
- Ah, o Toninho não vem! Toninho é pastor!
- Quero ouvir um pagode! – Leva um pagode aí!
- Vou levar um pagode! (2011, p. 65).

O local de onde partiu a gravação, segundo Vitor Farias (2024), técnico responsável pelo disco junto a Toninho, foram os fundos dos estúdios Transamérica, onde o disco foi gravado:

Lá no final do estúdio tinha uma parte de restaurante, um barzinho onde a gente almoçava. E foi aí que a gente [teve a ideia] “então traz o microfone aqui pra fora, vamos fazer uma aqui, a gente vai usar isso como vinheta”. Botamos uns microfones Neumann lá: “abre uma cerveja aí!”, essa voz é do Zezinho [arregimentação]. “O Toninho!”, Toninho era o técnico, “Toninho é pastor”, não tem? Esse Toninho era o técnico. “Aí, abre uma cerveja, uma outra ampola gelada...”, aí bum, começa a música, a gente usou como vinheta. Era um ambiente muito divertido (Farias, 2024).

Outro recurso retomado são as faixas com músicas tocadas sem interrupção como em *Partido em 5* (1972) e em *Samba de Roda* (1975). Além da impressão de espontaneidade das rodas, três delas – “Ouro Desça do Seu Trono/Mil réis”, “Vivo Isolado do Mundo/Amor não é brinquedo” e “Gamação/Peixeiro Granfino/Ouçó uma Voz” – promovem um encontro geracional por meio da composição. Como explica Farias no encarte,

Nos sambas dos anos 30/40, dotados apenas de primeiras partes (já que nos desfiles, as pastoras só a primeira cantavam, cabendo a versejadores de vozes possantes como João da Gente improvisar a partir dessa primeira, que era o mote, o ponto de partida para a criação espontânea), Candeia acrescentou os demais versos, mantendo-se, porém, fiel aos autores e ao espírito melódico e poético originais (Candeia, 1978, encarte).

Ao completar as segundas partes que os sambas não tinham, Candeia age como seu anfitrião na cultura da gravação, cria na interseção entre os dois mundos. O mesmo princípio se manifesta no convite que fez a outras/os sambistas para compartilhar a interpretação das faixas, incluindo membros da Velha Guarda da Portela que nunca tinham participado de uma gravação. Em “Ouro desça do seu trono/Mil réis”, composição de Paulo da Portela seguida por

composição de Candeia e Noca da Portela, Candeia ganha a companhia de Alvaiade (Oswaldo dos Santos). Na faixa “Vivo isolado do mundo/Amor não é brinquedo”, composição de Alcides Malandro Histórico (Alcides Dias Lopes), seguida por composição de Candeia e Martinho da Vila, os intérpretes são Candeias e Manacéia (Manacé José de Andrade). Dona Ivone Lara e Chico Traidor (Francisco Felisberto Santana) participam da maior faixa do disco: “Gamação/Peixeiro Granfino/Ouçó uma voz/Vem amenizar” reúne composições de Candeia, Bretas, Nelson Amorim e Waldir 59 em 9 minutos e 19 segundos de duração.

Clementina de Jesus foi convidada para cantar o tambor de angola “Zé Tambozeiro”. A faixa representa mais uma das características da obra de Candeia retomadas por Axé!: a gravação de ritmos da cultura afro-brasileira com arranjos conduzidos pela percussão usada nos rituais religiosos. O arranjo é repleto de camadas sonoras, com diversos timbres de percussão e toques nos tambores que se deslocam espacialmente da esquerda para a direita e logo voltam no sentido contrário, conduzindo a escuta em uma dança transeunte acompanhando a voz profunda de Clementina de Jesus. Este tipo de espacialização panorâmica do som é realizada na etapa de mixagem deslocando a posição do som entre os dois lados da estereofonia e manipulando seu volume. Na faixa, o efeito reproduz sonoramente a imagem das mãos se deslocando pelos instrumentos.

A panorâmica na percussão também é bastante aproveitada na primeira parte da regravação de “Dia de Graça”, aquela que João de Aquino prometeu arranjar como um funeral de Nova Orleans para Candeia. A canção já era conhecida como uma das principais do primeiro disco de Candeia. Nesta primeira versão, de 1970, as vozes de Candeia e das pastoras somam-se ao som dos instrumentos elementares das escolas e às marcantes frases do trombone de Raul de Souza. Já no arranjo de Aquino, ela ganha ares dramáticos. Os tambores começam sozinhos, seus toques repetidos se deslocando no espaço e estabelecendo o ritmo do momento. São seguidos pelo ganzá, pelo agogô e por toques isolados do tamborim. Candeia começa declamando um texto ausente da primeira versão que articula o tema da música ao título do disco: “Meu irmão, Axé! Olha o sol de frente. Levante a cabeça, meu irmão. Axé!” (Candeia, 1978, Lado 2, faixa 1). Toda a primeira estrofe da canção é cantada sobre a base percussiva. Pouco depois de 1 minuto, na virada para a segunda parte, os violões entram para anunciar a retomada do arranjo pelos instrumentos e pelo ritmo do samba que seguirão até o fim. O canto de Candeia soa expressivo e salta aos agudos com seu modo característico, mas tudo é sonoramente muito bem equilibrado pelo auxílio de filtros compressores utilizados na voz (Farias, 2024). O coro, nessa faixa, soa mais próximo ao padrão industrial do que ao timbre das escolas. A diferença é facilmente percebida ao se comparar “Dia de Graça” com o coro

realizado pela Velha Guarda da Portela em “Gamação/Peixeiro Granfino/Ouçó uma voz/Vem amenizar”.

O disco inteiro admite um canto de Candeia menos controlado que o de *Luz da Inspiração*, não exatamente por uma escolha criativa. Vitor Farias comenta que a piora do quadro da saúde do sambista no tempo da gravação não colaborou para que o canto fosse mais trabalhado:

Ele ficava na cadeira, completamente desconfortável, e ficava ali cantando, você vê que ele, a respiração dele já estava meio cansada e cantar sentado é sempre... se não me engano a gente aproveitou a voz dele já meio que valendo, sabe, eu não lembro dele lá no estúdio com o [microfone] Neumann, eu tenho mais essa lembrança dele cantando já com o [microfone] dinâmico na mão ali fazendo e eu acho que era assim que ficava. Ele sempre muito alegre, mas chegava uma hora que cansava. Porque cansa, né? (Farias, 2024).

Segundo João de Aquino, não houve tempo de gravar as vozes finais como planejava. Ele havia gravado voz de Candeia junto à base instrumental apenas como guia para os outros participantes. “Falei pra ele: ‘Pô, vamos gravar primeiro os convidados depois boto você cantando pra valer’. Essa voz dele era só pra guiar os artistas” (Aquino *apud* Fagundes, 2020, p. 30A). É destas gravações da base que Farias se recorda. Assim como recorda que, mesmo assim, Candeia mantinha o clima festivo e envolvente: “Tinha aquele clima de roda de samba, sempre teve, ele trazia umas bolsas com uma cachacinha, fazia umas batidas com cravo, todo mundo ficava bebendo aqueles copinhos, uns biricutico, tinha sempre uns negócios, nesse clima” (Farias, 2024). Talvez a possibilidade de gravar com todos nesse clima alegre tenha dado uma expressividade na voz de Candeia que seria perdida em uma regravação mais controlada.

A estrutura do estúdio onde as gravações foram realizadas permitiu isolar bem a voz e os instrumentos para que, mesmo com os músicos gravando juntos, os sons não vazassem de um microfone para o outro. Farias recorda a montagem dessa arquitetura:

Era um estúdio pequeno, tinha uma [sala] técnica pequena, a mesa era grande, então ficava [atrás], o técnico, o produtor e coisa e tal, o Candeia ficava na frente da mesa e a gente colocava a percussão lá dentro do estúdio. E o violão, o João de Aquino ficava, tinha um *booth* de bateria, você não tinha como mover, era uma casinha de bateria toda fechada, tinha tipo um balcão, era fechado. Então o violão ficava ali e não vazava, a altura do microfone ficava protegida por um balcãozinho mesmo de lã de vidro.

Depois os playbacks, a base tá pronta, bota no fone, aí aquela área do estúdio, chama o pessoal, reúne, bota os microfones e capta.

Eu lembro que era assim. Gravava a base, fazia uma voz guia, dentro da técnica, talvez até um violão do João de Aquino na técnica com ele dirigindo também e as percussões rolando. Depois, acabava isso, aí sim, quando finalizava, talvez ele refizesse o violão. (Farias, 2024)

O estúdio contava com um gravador de 16 canais e todas as participações, o coro e instrumentos adicionais foram gravados depois. Farias explica que o investimento no estúdio foi alto e, por isso, ele era equipado com muitos microfones condensadores Neumann e Schoeps que, embora caros, não eram necessariamente apropriados para gravar as batidas da percussão. Por terem a capsula maior e serem mais sensíveis, também captavam mais vazamentos. Por isso, eles precisavam atenuar os microfones e isolar bem os instrumentos com cabines de isolamento chamadas “*booth*” na linguagem dos estúdios. Caso algum instrumento tivesse um timbre que vazasse mesmo com os *booths*, ele era gravado depois:

esse disco foi gravado lá com os Neumann, aquela coisa toda e tem um som legal porque, o pandeiro, por exemplo, ce vai gravar um pandeiro, ce pega um Neumann, você atenua ele e bota embaixo do pandeiro e o cara grava aqui, beleza. Aí ce pode botar um boothzinho aqui e ali do lado você já pode botar um tamborim e era assim, não era um naipe de tamborim, era um tamborinzinho, às vezes até no dedo. Aí, tinha a cuíca, botava depois. Tem que ter a base, surdo, pandeiro, ganzá, isso aí já deu molho, violão, violão de 7, cavaquinho, já separou, já gravou, botou a voz guia, deu play, já gravou, aí depois cobertura. Que mais? Bota o segundo pandeiro cortando, bota uma caixa, aí essa música pede uma caixeta, bota uma caixeta, fecha a percussão.

Farias conta também que, além de toda a qualidade técnica dos equipamentos e dos profissionais, a gravação com os músicos do samba funcionava bem porque dominavam o ofício e conseguiam gravar as bases deixando os tempos para a entrada das participações, coro e outras camadas gravadas posteriormente. Era comum Candeia cantar a música inteira, falar com as participações como se estivessem ali e depois ter a sua voz retirada nas partes em que elas entram. Esse procedimento de montagem é denunciado por um episódio registrado na canção “Peixeiro-Granfino”, cantada por Candeia e Dona Ivone Lara. Aos 3 minutos e 40 segundos, Candeia fala “comigo” como se fosse cantar a segunda parte, mas é seguido pela voz de Dona Ivone Lara. São detalhes, mais que erros, que ajudam a lembrar o tanto de elaboração técnica envolvida nestas construções sonoras.

Lançado semanas após o falecimento de Candeia, a repercussão de *Axé! Gente amiga do samba* na imprensa acabou se misturando com as homenagens ao sambista realizadas por jornalistas e críticos culturais. A concepção memorialista do disco serviu bem às demandas do momento. Em sua coluna do *Jornal do Brasil*, José Ramos Tinhorão considerou que o disco reunia todas as características do melhor que a arte de Candeia e “sua gente” poderia apresentar: “espontaneidade, clima de improviso, força rítmica, alegria, coragem de viver e, acima de tudo, poesia, tudo isso ressuma das gravações com uma força comunicativa que entusiasma” (Tinhorão, 1978, p. 10). Tárík de Souza descreveu o disco de Candeia como “o mais eloquente de sua carreira de sambista com estilo, talento e fluência” (Souza, 1978, p. 4). Apresentado ao grande público pelo seu primeiro disco, Candeia se despediu através da “força comunicativa”

e da eloquência de seu último. Fixado na memória do samba dos anos 1970, o sambista formado nas rodas e enraizado nas escolas foi, indiscutivelmente, um acontecimento fonográfico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O itinerário deste trabalho inverteu minha experiência com o samba pois começou com os textos para chegar na escuta, foi dos saberes organizados à experiência com a materialidade. Isso me fez atentar para o modo como os textos, os discursos escritos e falados sobre o samba, suas definições e valores determinaram, selecionaram e controlaram minha escuta nos últimos anos. Vendo por este lado, a categoria “samba de raiz” pode ser considerada um mediador que seleciona e controla a experiência do samba, tanto gravado quanto nas rodas, desfiles, shows etc. No caso dos “sambas de raiz” gravados, ao serem reiteradamente percebidos a partir da sua relação originária com a roda e os desfiles, a mediação da categoria aponta para fora da própria experiência, para uma existência externa ao som fixado. Percebido como o registro de algo que teria sua “essência” deturpada pela relação com as tecnologias da sociedade de consumo, um disco de “samba de raiz” é um paradoxo que aponta para fora de si mesmo.

Uma forma de resolver este paradoxo seria conceber um campo de exceção dentro da produção fonográfica. Seria atribuir a determinados agentes culturais a capacidade de resistir a tudo aquilo que os cerca para num esforço, que só poderia ser qualificado como heróico, reverter o jogo e registrar a experiência popular mais “pura” e mais “autêntica” com os próprios recursos e materiais da indústria do disco. Não é muito difícil colocar Candeia nesse lugar quando se lê sobre sua história. Nesta perspectiva, a escuta de sua obra é mais determinada pela figura mítica do que por aquilo que se tem acesso a partir dos seus discos.

Essa visão mítica parece ser a mesma que fundamenta pensamentos como o do empresário Carlos Firmino (Rodas, 2023, n.p.) para quem são as rodas que mantém vivos os sambas antigos e os fazem chegar até as pessoas. A possibilidade de discordar de Firmino não se resume à realidade do samba gravado na vida do público das rodas. Ela se estende ao reconhecimento da realidade do samba gravado na vida dos próprios sambistas. E não só do samba: se estende à consideração de que os sambistas celebrados na historiografia do samba como “autênticos” viveram em uma cultura de intenso intercâmbio cultural cada vez mais marcada pelos fluxos internacionais. É algo possível de se escutar nas músicas gravadas de Candeia, mas que pouco se lê nas referências ao seu trabalho.

Questionar-me sobre o modo como as noções de raiz e tradição participaram da produção dos discos de samba dos anos 1970 mostrou-se um empreendimento marcado pelo risco de reduzir os sambistas a uma só origem ou tradição. Será preciso alterar a pergunta? Se a realização dos discos, como visto nas análises, demonstra que algo neles escapa às noções compartilhadas de raiz e tradição, o que acontece quando invertermos os termos? Como os

discos de samba dos anos 1970 participam da produção das noções de raiz e tradição? Como as complicam?

Quando Vitor Farias (2024) recorda de Candeia no estúdio oferecendo quitutes e batida de limão nos intervalos das gravações de *Axé!*, ele está mostrando como a produção fonográfica é também uma experiência coletiva, um ritual de encontro e atualização das origens, assim como a roda de samba definida por Roberto M. Moura. Ouvir um disco, não como o registro do que acontece nas rodas ou nas escolas, mas como o resultado dos encontros que o tornaram possível, com suas tensões e disputas, é a condição para escutar a beleza de um movimento sonoro dos tambores que dançam ao redor da voz de Clementina de Jesus. É se emocionar com a densa tradução da experiência diaspórica que reúne elementos da música negra internacional aos toques ancestrais das religiões de matriz africana. A roda de samba é um espaço político e técnico singular de expressão das existências sobretudo negras que insistiram e insistem em criar coletivamente apesar das pressões cotidianas do racismo e do individualismo. Nesse sentido, o disco também não faz parte dessa roda?

O modo como as gravações do anos 1970 são recebidas no presente intermediadas pelo noção do samba de raiz ignora essa dimensão mais ampla da roda e perpetua uma essencialização que, talvez, tenha sido promovida naquele contexto por razões estratégicas. Em determinado trecho de “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?” Stuart Hall discorre sobre um “momento essencializante” na cultura negra estadunidense que recorreu ao uso estratégico do pensamento essencialista como forma de condensar manifestações culturais sob o significante negro e conquistar espaço “no campo dominado da cultura popular *mainstream*” (2023, p. 317). Para ele, contudo, passado esse momento a essencialização da diferença mostra-se “incapaz de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica” (2023, p. 318). Ao enxergar as diferenças como alternativas mutuamente excludentes, “as tradições deles versus as nossas”, o essencialismo impede a composição de futuros possíveis num contexto diaspórico. Além disso, Hall aponta como fraqueza do momento essencializante a naturalização de categorias históricas, fixando significantes “fora da história, da mudança e da intervenção políticas” (2023 p. 318). Este pensamento de Hall sobre o funcionamento do significante “negro” na cultura popular britânica e estadunidense serve para pensar o significante “samba negro” de Candeia e mesmo o significante “samba” na cultura popular carioca. Ajuda a pensá-lo como um samba negro e de raiz e diaspórico e industrializado, de acordo com as posições assumidas no contexto. Permite pensá-lo a partir de suas mudanças, rupturas e aquisições, no lugar da continuidade imutável de uma essência de origem.

Bernardo Oliveira destaca certo “tom de compromisso com a manutenção responsável da ‘continuidade histórica’” (2017, p. 47) nas formas de se compreender o samba. Para ele, o apego aos pilares de sua “origem metafísica ou historicamente constituída” levaria à constante referência à tradição na sua apreciação:

A consolidação de uma temporalidade referencial, instituída a partir de movimentos de ordenação cronológica e causal, restringe a possibilidade de se pensar a invenção como rebelião e disjunção em ato. O presente se torna refém natural do passado e da “tradição”; a expressão disjuntiva é capturada pela representação, que a remete novamente ao “princípio” essencial, hipoteticamente imune aos movimentos acidentais da realidade (2017, p. 47)

Com isso, propõe que a forma como determinadas manifestações do samba são representadas pode remetê-las ao passado, ao “princípio essencial”, ou permitir que se relacionem com o seu tempo. Oliveira destaca as rupturas estéticas e técnicas na história do samba recorrendo ao exemplo das inovações rítmicas e instrumentais do samba de sambar do Estácio e do pagode dos anos 1980. Considera que são momentos de invenção ligados às vivências de seu tempo. Como defende, “o termo ‘invenção’, aplicado ao contexto do samba, desempenha um papel fundamental: desenraiza o samba toda vez que tentam petrificá-lo em uma sonoridade e um sentido estabilizados”. Desta perspectiva, a forma como o partido-alto foi fixado pelas gravações dos anos 1960 e o modo como a percussão dos terreiros recodificada nas gravações dos anos 1970 podem ser entendidos como resultado de vivências singulares de compositores, cantores, músicos e técnicos nos estúdios em relação. É uma maneira de liberar essas formas do discurso que as captura como representações da tradição.

A aparente contradição entre a obra fonográfica de Candeia, seu discurso sobre a tradição e o modo como o sambista foi descrito pelo jornalismo cultural de sua época reitera o fato de que seus sambas gravados não podem ser percebidos apenas como o registro de uma prática original, à parte das condições de sua gravação. Por isso, uma outra forma de contornar o paradoxo colocado por sua obra é considerar que, como construções sonoras, os “sambas de raiz” gravados por Candeia e pelo grupo de sambistas do qual fez parte nos anos 1970 são resultado de um modo híbrido de produção cultural, de um intenso intercâmbio entre a quadra e o disco cuja apresentação ao mercado da cultura foi organizada por um discurso sobre a tradição referenciado em uma origem pura de contornos supostamente bem definidos.

As análises semióticas das capas e encartes dos discos mostraram como sua comunicação visual e seus textos colaboraram para esse tipo de discurso. Ou seja, mesmo antes da consolidação do rótulo “samba de raiz” nos anos 1990 (Trotta, 2011), o mercado já operava com as noções de raiz e tradição para vender os discos dos sambistas das escolas. Já a escuta interessada em perceber os procedimentos de construção sonora por trás das canções indicou

um amplo campo de relações, expandindo sua percepção e contextualizando sua produção. Sendo assim, é possível propor que a fonografia dos sambas dos anos 1970 foi realizada e distribuída de modos que tanto contribuíram para sua essencialização quanto possibilitam percebê-los como expressões singulares da vivência de um tempo. Funcionam como documentos históricos cuja apropriação dependerá do campo de relação em que são inseridos. Que escutas são direcionadas a eles? A que tipo de representação elas se associam? O que despertam em quem os escutam?

6 REFERÊNCIAS

Livros e capítulos de livros

- ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Sonora editora, 2013.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro. Ed. FGV, 1998.
- AUTRAN, M. Samba, artigo de consumo nacional. In: **Anos 70: Ainda sob a tempestade**. Artepensamento. Aduino Novaes (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005 [1979].
- BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). **Pano da Costa**. Salvador: IPAC; Fundação Pedro Calmon, 2009.
- BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores**. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do Samba/Noel Rosa, de costas para o mar**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. **Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz**. 2. Ed. Nova Iguaçu: Carnavaliize, 2023 [1978].
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa: e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARNEIRO, Edison. **A Sabedoria Popular**. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR (CNFCP). **Carta do Samba**. Texto de Edison Carneiro. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.
- CHION, Michel. **Música, media e tecnologias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- DIDIER, Carlos. **Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas da música popular brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. **Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil**. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. **Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931**. São Paulo: IMS, 2010.
- GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). 3. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições de produção**. São Paulo: Pioneira, 1975.

LIMA, Luís Filipe de. **Para ouvir o samba: um século de sons e ideias**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2022.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

MATOS, Claudia Neiva. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995 [1988].

RANGEL, Lucio. **Sambistas e chorões**. São Paulo: IMS, 2014.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Introdução à semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação**. São Paulo: Paulus, 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVERIANO, Jaime. **Yes, nós temos Braguinha**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

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

SOVIK, Liv. Chica da Silva: a irrupção da memória negra em um samba-enredo. In: MATOS, Claudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino de. **Palavra cantada: estudos transdisciplinares**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 6. ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras**: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VARGENS, João Baptista M. **Candeia**: luz da inspiração. 4 ed. Rio Bonito: Almadena. 2014

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria**: uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1976.

Artigos

ARAGÃO, P. Pixinguinha, Radamés e a Gênese do Novo Arranjo Musical Brasileiro. **Cadernos do Colóquio**, [S. l.], v. 2, n. 1, 2007. Disponível em: <https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/19>. Acesso em: 14 jan. 2024.

BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. **Per Musi** – Revista Acadêmica de Música, n. n. 29, p. 154–168, 2014.

BOCSKAY, Stephen. Undesired Presences: Samba, Improvisation, and Afro-politics in 1970s Brazil. **Latin American Research Review**. 52(1), p. 64-78, 2017

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. A cultura da gravação e as práticas de estúdio. **XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2013.

DE MARCHI, Leonardo. A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos. **E-Compós**, [S. l.], v. 2, 2005. DOI: 10.30962/ec.29. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/29>. Acesso em: 27 dez. 2023.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. **Luso-Brazilian Review**, Volume 51, Number 1, 2014, pp. 132-156 (Article). University of Wisconsin Press: Madison, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43905380> Acesso em: 04 maio 2023.

GARCIA, Tania da Costa. A folclorização do samba carioca: memória, história e identidade. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 57-70, jan.-jun. 2017

GASPAROTTO, Lucas André. A cidade temperou a alma do morro: A receita de Orestes Barbosa para nacionalizar o samba carioca (1933). **Estudos Ibero-Americanos**, [S. l.], v. 48, n. 1, p. e42423, 2022. DOI: 10.15448/1980-864X.2022.1.42423. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/42423>. Acesso em: 4 jan. 2024.

GIESTA, Gabriel Valladares. Os primeiros passos do samba com a indústria fonográfica: da Casa Edison à diversificação das gravadoras. **Revista História e Cultura**, Franca, v.2, n.2, p.35-54, 2013. Disponível em: <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaeultura/issue/view/69>. Acesso em: 30 dez. 2023.

GRASS, Randall F. “Fela Anikulapo-Kuti: The Art of an Afrobeat Rebel.” **The Drama Review: TDR**, vol. 30, no. 1, 1986, pp. 131–48. JSTOR Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1145717>. Acesso em: 18 maio 2023.

IAZETTA, Fernando. Reflexões sobre a Música e o Meio. **Anais do XIII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, 23 a 27 de abril de 2001, UFMG, Belo Horizonte, Vol. 1, pp. 200-210, 2001. Disponível em: <https://iazetta.eca.usp.br/papers/anp2001.pdf> Acesso em: 04 jan. 2024.

LAUS, Egeu. **A capa do disco no Brasil**: os primeiros anos. **Revista Arcos**. Vol. 1. n. 1, pp. 102-126, 1998.

MACHADO, Adelcio Camilo. Martinho da Vila: uma nova linhagem do samba nos anos de 1970. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, n.28, p. 208–221, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/QDLVzSfLwZsY4Shbx7w5JgK/?format=pdf> Acesso em: 04 jan. 2024.

MONTORE, Marcello; UMEDA, Guilherme Mirage. O design da bossa nova: visualidade sonora nas capas de Cesar Villela para a gravadora Elenco. **Revista Estudos em Design**, Rio de Janeiro: v. 22 | no. 2 [2014], p. 80 – 97. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/165> Acesso em: 12 jan. 2023.

NAPOLITANO, Marco; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p. 167–189, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p.135-150, jul.-dez. 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1422>. Acesso em: 4 nov. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, n. 87, p. 56–73, nov. 2010.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na Produção de Francisco Guimarães (1904-1933). **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v. 35, n.69, p.13-33, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69002> Acesso em: 22 jan 2024.

RODRIGUES JUNIOR, Nilton. Pastoras na voz, insubmissas na vida? As mulheres na Velha Guarda da Portela. **TerCi**. v. 05, n. 1, jan./jun. 2015

SANDRONI, Carlos. Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: Na Pavuna e Vou te abandonar. **Cadernos do Colóquio**, n. 4, 2007.

SANTOS JÚNIOR, Cristóvão José dos. Rastros da tradição literária experimental. **Estudos linguísticos e literários**, Salvador, n. 62, p. 130–147, 2019. DOI: 10.9771/ell.v0i62.30441. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/30441>. Acesso em: 6 mar. 2024.

SOUZA, Vitor Leandro de. Maestro Anacleto de Medeiros: cultura negra, fronteiras e negociações. **Revista Mundo Livre**, v. 3, n. n.2, p. 80–92, ago/dez 2017.

TREECE, David. Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 166-188, ago. 2018.

VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. [S. l.] Vol. VIII, n. 3, sep. – dic. 2006 Disponível em: <https://www.seer.ufs.br/index.php/epic/article/view/269> Acesso em: 28 jan. 2023.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p 103-121, jan.-jun. 2008.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

VIDILI, Eduardo Marcel. As percussões e a fonografia brasileira: escutando as mediações. XXXII Congresso da Anppom, out. 2022, Natal. **Anais XXXII Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em música Anppom**. 2022.

VISCONTI, Eduardo de Lima. Contradições de um sambista de raiz: uma análise da música Imaginação, de Candeia.: XXIV Congresso da Anppom, 2014, São Paulo. **Anais do XXIV Congresso da Anppom**, 2014. p. 1-9. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3092/public/3092-9936-1-PB.pdf Acesso em: 02 nov. 2022.

Teses e Dissertações

BOSI CONCAGH, Daniel Sean. **A nova morada do samba**: os conflitos nas escolas de samba no contexto dos novos mercados e espaços de sociabilidade: o Zicartola, o G.R.A.N.E.S e o Cacique de Ramos. 2023. 215f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **A chama não se apagou**: Candeia e a GRAN Quilombo: movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. 2005. 167 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. **Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)**. 2008. 230f. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CUNHA, Ana Cláudia. **O Quilombo de Candeia: um teto para todos os sambistas**. 2009. 124f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

FERRAZ, Igor de Bruyn. **“Um samba sem poluição”**: o partido-alto de Candeia em Partido em 5 Vols I e II. 2018. 258 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, 2018.

FREIRE, Sérgio. **Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação e semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

PINHEIRO, Maria de Paula. **Na roda das donas do samba: um estudo sobre histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela**. Tese (Doutorado em artes) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

WASSERMAN, Maria Clara. **Abre a cortina do passado: a Revista de Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro 1954-1956)**. Dissertação (Mestrado em história) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

Matérias de Revistas e Jornais

BARROSO, Juarez. Candeia em azul e branco, presença de rei. **Jornal do Brasil**, 20 dez. 1974, Caderno B, p. 5.

BARROSO, Juarez. Quilombos: nasce uma nova escola. **Jornal do Brasil**, 17 dez. 1975, Caderno B, p. 10.

CANDEIA FILHO, Antônio. Sambando com os próprios pés. Entrevista concedida ao semanário **Movimento**, São Paulo, 17 jan. 1977, p. 16-17.

CANDEIA FILHO, Antônio. O bate papo. Entrevista concedida a João Bosco Rabello e Carlos Eiras. **Correio Braziliense**, Suplemento Especial “Escola de Samba, Cultura Popular”, 22 jan. de 1978a, p. 2-6.

CANDEIA, aula de samba. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 19 e 20 dez. 1971a, Caderno B, p. 10

CANDEIA, o samba na veia. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 5 de fev. de 1975a, p. 52-55

CANDEIA boa cabeça. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 de nov. de 1978a, Caderno B, p. 1.

EIRAS, Yuri. Noites do Rio têm rodas de samba que integram mulheres e LGBTQIA+. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 29 out 2023. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/10/noites-do-rio-tem-rodas-de-samba-que-integram-mulheres-e-lgbtqia.shtml>. Acesso em: 28 jan. 2024.

FAGUNDES, Ariel. Bamba não bambeia. **Noize** (Revista distribuída junto à reedição do disco Axé: Gente amiga do samba), ano 14, n.97, 2020. p. 23A-31A.

GOMIDE, Thiago. Pensou em rodas de samba, pensou no Rio. **O Dia**. Rio de Janeiro. 11 out. 2023. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/colunas/coisas-do-rio/2023/10/6722879-pensou-em-rodas-de-samba-pensou-no-rio.html> Acesso em: 28 jan. 2024.

GUINGA. Entrevista concedida ao blog **O Samba**, Rio de Janeiro, 18 mar. 2007. Disponível em: <https://osamba.wordpress.com/osamba/guinga/> Acesso em: 06 mar. 2024.

HARTENBERG, Mary. Candeia de um samba de sempre. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1 jul. 1970, Caderno B, p. 8.

LANCE-LIVRE. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 jan. 1971. Coluna Informe JB, p. 10.

MOURA, Roberto. Candeia, uma festa que acabou. **O Pasquim**. 24-30 nov. 1978 p. 10-12.

NUNES, Alberto. Salve Quilombo. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 9 jan. 1976. Coluna Carnaval, p. 10.

O JONGO de Candeia na noitada de samba. **Luta democrática**. Rio de Janeiro, 27 set. 1975. p. 4.

OLIVEIRA, Bernardo. Candeia – Filosofia do Samba (1971; Equipe, Brasil). **Camarilha dos Quatro** (blog). 10 fev. 2009. Disponível em: <https://camarilhadosquatro.wordpress.com/2009/02/10/antonio-candeia---raiz-1971-equipe-brasil/> Acesso em: 02 fev. 2024.

OLIVEIRA, Bernardo. Candeia e a outra Filosofia do Samba. **Piauí**. Rio de Janeiro. 06 mar. 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/candeia-e-a-outra-filosofia-do-samba/> Acesso em: 20 out. 2023.

QUILOMBO, em festa pelo novo disco de Candeia. **Jornal do Brasil**. 21 out. 1977. Caderno Serviço, p. 5

RANULPHO, Waldinar. Escola de Samba Quilombos para salvar o samba. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 7 nov. 1976.

RIBEIRO, Geraldo. Rodas de samba se multiplicam com público rejuvenescido no Rio. **O Globo**. Rio de Janeiro, 02 dez. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2023/12/02/rodas-de-samba-se-multiplicam-com-publico-rejuvenescido-no-rio.ghtml>. Acesso em: 28 jan. 2024.

SER sambista é estado de espírito. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 9 abr. 1975. Caderno B, p. 8.

TEIXEIRA, Márcio. Audio no Brasil: Norival Reis. **Revista Áudio, Música e Tecnologia**, Ed. 268, janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.musitec.com.br/revistas/?c=4500> Acesso em: 08 jan. 2024.

TINHORÃO, José Ramos. Segurem o Candeia, por favor, porque assim já é demais! **Jornal do Brasil**. 16 set. 1975. Caderno B, p. 2.

TINHORÃO, José Ramos. “Luz da inspiração” não brilha porque apagaram o Candeia. **Jornal do Brasil**. 24 nov. 1977. Caderno B, p. 2.

TRIBUNAL do disco. **O cruzeiro**. 28 jul. 1970, p. 53.

VELOSO, Caetano; GULLAR, Ferreira; BARROS, Nelson Lins e; CAPINAN, José Carlos; DAHAL, Gustavo; LEÃO; Nara. SOARES, Flavio Macedo. Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira? **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, v. 7, 1966. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb> Acesso em 15 de nov. 2023.

VILA, Martinho da. Martinho da Vila à disposição do samba. Entrevista concedida pelo sambista Martinho da Vila a Brenda Vidal. **Noize** (Revista distribuída junto à reedição do disco Axé: Gente amiga do samba), ano 14, n.97, 2020.

VILA, Martinho da. Martinho da Vila, roteiro sonoro e poético do samba. Entrevista concedida a Ruy Fabiano. **Diário de Notícias**. 6 jan. 1976.

Documentos Audiovisuais

CANDEIA FILHO, Antônio. [Opinião sobre a crise nas escolas de samba], Rio de Janeiro, 1976. Entrevista concedida à TV Educativa do Rio de Janeiro.

CANDEIA. Direção: Luiz Antônio Pilar. Rio de Janeiro. Lapilar Produção, 2018.

PARTIDO Alto. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Embrafilme, 1982. Online. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=partido_alto Acesso em: 28 set 2022.

Documentos sonoros

ANÉZIO; CANDEIA; CASQUINHA; MOREIRA; PECADORA; VELHA. **Partido em 5**. Tapeçar, 1972. 1 disco sonoro

ANÉZIO; CANDEIA; CASQUINHA; MOREIRA; NASCIMENTO; VELHA. **Partido em 5 – Vol. 2**. Tapeçar, 1975. 1 disco sonoro

CANDEIA. **Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil, Poesia**: Equipe, 1970. 1 disco sonoro

CANDEIA. **Axé: Gente Amiga do Samba**. Rio de Janeiro: EWA, 1978. 1 disco sonoro

CANDEIA. **Luz da Inspiração**: WEA Warner, 1977. 1 disco sonoro

CANDEIA. **Samba de Roda**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975. 1 disco sonoro

CANDEIA. **Seguinte... Raiz**. Rio de Janeiro: Equipe, 1971. 1 disco sonoro

ESCOLAS de samba. **Aquarelas do Brasil**. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 1945. Programa de rádio. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/audio/bd-almirante/aquarelas-do-brasil/Escolas-de-Samba.mp3> Acesso em: 15 out 2023.

NO TEMPO de Noel Rosa 6. **No tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Rádio Tupi, 1951. Programa de rádio. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/images/audio/bd-almirante/no-tempo-de-noel-rosa/CAR079b-NO-TEMPO-DE-NOEL-ROSA-N03-12-05-51.mp3> Acesso em 06 jan. 2024.

O SOM do samba. **Música negra do Brasil**. [Locução de]: Bernardo Oliveira [S. 1.]: Radio Batuta, Jan 2023. Podcast. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-negra-do-brasil/9-o-som-do-samba> Acesso em: 03 nov. 2023.

ACORDOS. Ser sonoro. [Locução de]: Fernando Cespedes. [S. 1.]: UOL TAB, 9 dez 2020. Podcast. Disponível em: <https://sersonaro.net/2020/12/09/7-acordos/> Acesso em: 03 jun. 2023.

Entrevistas ao autor

ALVES, Adelzon. Entrevista concedida a Diogo Cunha. Rio de Janeiro, 13 dez. 2023.

FARIAS, Vitor. Entrevista concedida a Diogo Cunha. Rio de Janeiro, 02 fev. 2023.

NEVES, Chico. Entrevista concedida a Diogo Cunha. Rio de Janeiro, 15 jan. 2024. (Por telefone)

SÉRGIO, Nilo. Entrevista concedida a Diogo Cunha. Rio de Janeiro, 15 jan. 2024. (Por telefone)