

O pagode e a identidade do sambista: o caso de Candeia no Partido em 5

Igor de Bruyn Ferraz

Resumo: ¹

Em meados dos anos 1970, o sambista e compositor Candeia (Antonio Candeia Filho, 1935-1978) envolveu-se com pelo menos três projetos, quais sejam, a fundação do G.R.A.N.E.S. Quilombo (1975), o lançamento de dois discos intitulados *Partido em 5* (Vols 1, 1975, e 2, 1976) e o lançamento do livro *Escola de Samba, Árvore que Perdeu a Raiz* (1978), escrito em parceria com Isnard Araújo. Julgamos que estas três ações possuíam um ponto em comum: buscavam reaver o protagonismo do sambista em relação ao próprio samba frente àquilo que diversos sambistas (especialmente Candeia) enxergavam como descaminhos do gênero. O presente artigo tratará especificamente dos LPs, sem perder de vista que tais ações parecem compor um único projeto. Em nossa argumentação, os Lps *Partido em 5* são parte fundamental da ação de Candeia e demais sambistas presentes nas gravações que, ao buscarem simular o ambiente de um pagode por meio de gravações comerciais, também recuperam e divulgam práticas tradicionais relacionadas às escolas de samba, como o samba de terreiro e o samba de partido-alto. Através de uma breve descrição tanto dos discos como dos eventos percebidos nas gravações, procuramos demonstrar que, ao invés de propor mudanças técnicas ou estilísticas, apontam para a valorização de aspectos sonoro-afetivos de uma reunião de sambistas, trazendo para o primeiro plano a relevância desses eventos na construção simbólica de sua própria realidade e delineando a importância da prática coletiva na construção da identidade (sonora) do sambista.

Palavras-chave: Candeia, samba de partido alto, identidade sonora, pagode

Abstract:

In the mid-1970s, samba artist and composer Candeia (Antonio Candeia Filho, 1935-1978) was involved in at least three projects: the founding of G.R.A.N.E.S. Quilombo (1975), the release of two albums entitled *Partido em 5* (Vols 1, 1975, and 2, 1976), and the publication of the book *Escola de Samba, Árvore que Perdeu a Raiz* (1978), written in partnership with Isnard Araújo. We believe that these three initiatives had one thing in common: they sought to reclaim the samba artist's leading role in samba itself, in the face of what many samba artists (especially Candeia) saw as the genre's misdirection. This article will focus specifically on these LPs, bearing in mind that these initiatives appear to comprise a single project. In our argument, the *Partido em 5* LPs are a fundamental part of the work of Candeia and other samba artists present in the recordings who, by seeking to simulate the environment of a pagode through commercial recordings, also recover and disseminate traditional practices related to samba schools, such as samba de terreiro and samba de partido-alto. Through a brief description of both the records and the events perceived in the recordings, we seek to demonstrate that, rather than proposing technical or stylistic changes, they point to the valorization of the sound-affective aspects of a meeting of samba musicians, bringing to the foreground the relevance of these events in the symbolic construction of their own reality and outlining the importance of collective practice in the construction of the samba musician's (sound) identity.

¹ Este trabalho é uma adaptação de um subcapítulo de uma tese de doutoramento (FERRAZ, 2023) que dá continuidade a uma pesquisa preliminar, produto de uma dissertação de mestrado (FERRAZ, 2018), na qual realizamos um levantamento empírico em relação às gravações dos Lps *Partido em 5, Vols 1 e 2*. Uma versão dele foi apresentada por ocasião do 6º Congresso Nacional do Samba, realizado pela UFRJ, em dezembro de 2023.

Keywords: Candeia, partido alto samba, sound identity, pagode

O SOM DA FESTA

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

Depois de soarem, um após outro, os instrumentos surdo, repique de anel e cavaquinho, cuíca e reco-reco, ouvimos essas palavras acima proferidas por Candeia (Antônio Candeia Filho, 1935-1978) abrindo o disco *Partido em 5 Vol 1*. Gravado e lançado em 1975, esse Lp reuniu cinco compositores e cinco instrumentistas², sendo quatro percussionistas e um cavaquinista. No ano seguinte, houve o lançamento do *Partido em 5 Vol 2*, no qual há a mudança de um compositor, e ao qual soma-se mais um percussionista. E neste, após ouvirmos a entrada instrumental realizada pelo repique de anel, seguido de dois cavacos, o surdo situa o apoio inicial para o início efetivo do samba. E, novamente, ouvimos Candeia: “Olha aí, gente! Este é o som do Partido em 5, novamente. Um samba puro... um samba sem poluição... um samba que nasce do povo... de gente do povo... e que vai para o povo novamente...”.

Esses discos deram origem a mais dois, ainda com o mesmo nome, *Partido em 5*, além de outro intitulado *Partido em 6*, com praticamente as mesmas características. Todos os primeiros quatro foram lançados pelo selo Tapeçar, sendo o último, *em 6*, pela Premier/RGE, todos ainda no final da década de 1970³. Porém, os únicos nos quais Candeia está presente são os dois primeiros, e são justamente aqueles nos quais o ouvimos com seus avisos, sua descrição daquilo que nos será apresentado alguns segundos depois. Mais do que um aviso, uma advertência, em tom afirmativo, dizendo aos ouvintes que estão prestes a ouvir *um*

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

³ Além dos Vols 1 (1975) e 2 (1976), há ainda os Vol 3 (1977), Vol 4 e Partido em 6 (1979).

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

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

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

O que se ouve em ambos os discos nos faz supor que estamos diante de uma roda de samba. Mais especificamente, um pagode, como afirmam os próprios compositores⁴ durante a gravação. Os sambas são tocados de forma ininterrupta, os instrumentos não param de tocar, o cavaquinho às vezes muda a tonalidade para ajustar o tom do compositor e o samba segue. Em diversos momentos os compositores falam, conversam, fazem piadas uns com os outros, às vezes contam rapidamente a temática de seu samba que será dito, até ouvimos uma bronca dada por um compositor a outro. Não há introduções, coros ensaiados ou arrançados, nenhum

⁴ Todos os compositores presentes em ambos os Lps- exceção feita a Hélio Nascimento, presente no Vol 2 - são compositores de escola de samba, e à época, ligados ao GRES Portela. Ver mais em FERRAZ, 2018, p. 49-56. Sobre compositor de escola de samba, ver ARAÚJO, 2021 [1992], p. 132-7, e especificamente sobre o caso em questão, ver FERRAZ (2018; 2023).

tipo de elaboração⁵ que costumeiramente há em gravações comerciais, efeitos etc.. E segue o samba.

A sonoridade desses discos é bastante diferente daquela comumente ouvida em discos de samba. Além da ausência de cortes entre as faixas, procedimento bastante comum ou típico de Lps comerciais, nota-se que a gravação foi feita “ao vivo”⁶, com todos os participantes em ação ao mesmo tempo, sem correções posteriores, com troca de instrumentos de percussão durante os sambas. Desde a captação dos instrumentos, que parece deixar “vazar”⁷ o som entre os microfones, e até pela maneira que conversam durante a gravação deixam nítida a intenção de diferenciação em relação àquilo que é comumente feito na indústria de discos. A escuta permite inferir que há destaque para o aspecto acústico e local de um samba. E ele continua, desenfreadamente.

As letras dos sambas também revelam algumas questões. Todas elas têm uma temática ligada ao universo popular, contando de um episódio da “preta aloirada”⁸ que vai ao samba,

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

⁶ Outros discos de partido-alto já haviam sido gravados, ou, pelo menos, que se anunciavam como partido-alto, como *Um Partido Mais Alto* (CBS, 1969), gravado pelo *5 Só*, composto por compositores do Salgueiro e da Portela, como Velha, Jair do Cavaquinho, além de Anescar, Gracia e Zuzuca; também a série *Partideiros do Plá* (Tapeçar, *Na Cucuruca do Samba, 1972*; Metem Bronca, 1973; *Cobras Criadas*, 1973). O destaque em relação ao *Partido em 5* se dá justamente pela conjuntura histórica, pelo protesto de Candeia, pelas características de gravação; ou seja, de modo geral, características que julgamos suficientes para uma análise mais aprofundada. Ver FERRAZ, 2018.

⁷ Esse termo, “vazamento”, costuma ser utilizado nos estúdios de gravação quando o som de um instrumento individualmente captado por um ou mais microfones está soando em outros microfones destinados a outros instrumentos. Isso pode trazer problemas, por exemplo, quando há algum erro ou algo indesejado na gravação de um dos instrumentos, o que pode eventualmente resultar na necessidade de regravação de todos. Essa opção pelo “vazamento” costuma destacar justamente o aspecto da performance, aproximando o ouvinte do próprio evento, como discos gravados em “show ao vivo”, muito embora, mesmo nesses casos, pode haver regravações para correção.

⁸ *Preta Aloirada* (Casquinha, presente no Vol 1).

uma confusão entre dois valentões na porta da “birosca do Zé”⁹, do “defeito de mulher”¹⁰ que deixa os homens apaixonados, da companheira “briguenta”¹¹, do “time do coração”¹², que fala do “cabelo da nega”¹³, um samba em homenagem a “minha preta”¹⁴; eles parecem cantar sobre eles e para eles mesmos¹⁵. Mas há também protesto contra o crítico que fala mal do samba – e do sambista, negro¹⁶ -, sobre o sambista que está sendo procurado pela justiça¹⁷, sempre cantados pelo compositor e respondido em coro pelos demais participantes. Candeia anuncia em um momento que vai cantar um samba de terreiro¹⁸, mais à frente outro sambista, em vez de cantar, passa pouco mais de dois minutos “conversando com o ouvinte”¹⁹, fazendo piadas com os demais, mas sem esquecer-se de elogiar “esse time de crioulo”²⁰ que sabe levar “esse nosso sambão bem autêntico, p’ a frente!...”²¹. Em alguns momentos os compositores instam uns aos outros a dançarem um partido-alto, “sem tirar o pé do chão”, e Candeia explica: “é um samba do povo... um samba que traz um ar do cume dos morros, entendeu?! Não é esse samba de ar condicionado, de apartamento... é um samba livre!”²². E aqui, finalmente, está outra questão: ouvimos os compositores dizerem por diversas vezes que estão em um partido-alto, muito embora os versos improvisados intercalados por um mote - marca bastante característica dessa prática - aconteça somente em dois sambas. (*História de Pescador*

⁹ *Chico Alegria* (Anézio, presente no Vol 2).

¹⁰ *Defeito de Mulher* (Velha, presente no Vol 1).

¹¹ *Dendeca de Brisa* (Casquinha, presente no Vol 2)

¹² *Continuo ser Flamengo* (Hélio Nascimento, presente no Vol 2)

¹³ *Cabelo Danado* (Casquinha, presente no Vol 2)

¹⁴ *Minha Preta* (Anézio, presente no Vol 1)

¹⁵ As transcrições de trechos das melodias, das letras e das conversas entre os presentes nos discos pode ser vista em FERRAZ (2018), Apêndice (p. 194-244). Em FERRAZ (2023) ainda fizemos novas observações acerca de aspectos sonoros e modificamos um pouco a compreensão dos eventos; nesse caso, sobrepondo a fórmula rítmica (em relação à duração/divisão de tempos) típica do samba urbano (KUBIK, 1979; MUKUNA, 2006), realizada em quatro tempos, sobre a fórmula do surdo de marcação, em dois tempos. Ver FERRAZ (2023; 2025).

¹⁶ *Sinal Aberto* (Casquinha, presente no Vol 2)

¹⁷ *Sessão de Manjamento* (Wilson Moreira, presente no Vol 2)

¹⁸ *Luz da Inspiração* (Candeia, presente no Vol 2).

¹⁹ *Papo do Velha* (Velha, presente no Vol 2).

²⁰ Expressão dita por Velha da Portela, logo antes de cantar seu primeiro samba no Vol 1, e repetida por diversas vezes em ambos os Lps.

²¹ Dito por Velha, ao final do samba *Maria Tereza* (autoria de Anézio), presente no Vol 1.

²² Ao final de *Batuque Feiticeiro* (autoria de Candeia), presente no Vol 2.

n *Vol 1* e *Linha de Candomblé* n *Vol 2*, embora haja “fuleiragem”²³ de Velha em *Festa de Rato não Sobra Queijo*, no *Vol 1*)

Todos esses detalhes, ainda reforçados pelas falas dos compositores durante as gravações, não nos deixam dúvidas de que estaríamos diante de uma reunião de samba feita por sambistas, um “pagode armado na frente da tendinha”²⁴, “autêntico”, da maneira que ocorrem nos quintais das casas, nos bares e na própria escola de samba²⁵. Isso reforça não somente o aspecto acústico da gravação, mas nos remete a uma preocupação de seus autores em deixar registradas diversas questões que fazem parte da reunião entre sambistas, das quais suas qualidades sonoras são somente uma parte delas.

As próprias escolas têm origem nas reuniões de samba como um modo de institucionalização da prática, cujos efeitos também se mostram no reforço da sociabilidade, da convivência e da troca entre as pessoas do local. Esses fatores nos levam mais além do fenômeno acústico como objeto único de investigação, obrigando-nos a refletir sobre as relações existentes nesses grupos cujo denominador comum é a prática sonora do samba. Nesse sentido a reunião para se tocar e cantar samba é vista como o pilar principal que sustenta essa comunidade, e ela pode tomar parte de qualquer festejo que enseje a reunião do grupo²⁶. Portanto, a origem desses grupos e agremiações surge do costume de se fazer samba; sua institucionalização envolve a própria criação da escola, a disputa festiva de seus desfiles com outras comunidades e escolas, como da mesma forma isso implica também na ocupação e reivindicação de espaços sociais a partir de sua atuação pública. Finalmente, como apontado por Alberto T. Ikeda, as escolas de samba são fortemente vinculadas às “comunidades negras

²³ Pequenos improvisos estrategicamente incluídos ao final das gravações de determinados discos. (CCC-IPHAN, 2007, p. 43)

²⁴ Como se refere Velha, um pagode “na porta da tendinha, com essa autenticidade”, logo antes de *Sinal Aberto* (Casquinha), no *Vol 2*. Segundo Nei Lopes e Luiz A. Simas (2015, p. 286), “tendinha” significa “Pequeno estabelecimento comercial característico dos morros e favelas cariocas; espécie de birosca. Ponto de encontro e de socialização, muitas vezes serve como palco de rodas de samba improvisadas. Em 1978, o compositor e cantor Martinho da Vila, a propósito do lançamento de seu LP *Tendinha*, recriou no palco esse ambiente. Nele, entremeando a interpretação dos números musicais constantes no disco, encenaram-se cenas características, entregues principalmente à verve humorística do grande sambista Neoci Dias, o Neoci do Cacique (1937-1988), fundador e integrante da primeira formação do Grupo Fundo de Quintal”. Vale dizer que essa fala de Velha está mais reforçando a ideia de “autenticidade”, ou seja, “como se estivessem na tendinha”. Sobre questões de “autenticidade” e samba especificamente relacionados a este caso, ver FERRAZ (2023, p. 76-9).

²⁵ Ver, por exemplo, IPHAN-CCC, 2007; Candeia & Isnard, 1978.

²⁶ Ver, nesse sentido, o capítulo Cultura própria da Escola de Samba, em CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 67-70; também em MOURA (2004).

do Rio de Janeiro pelo final da década de 20 e início da década de 30, sendo, então, motivo de fortes desqualificações pelos grupos mais abastados”²⁷ (2006, p. 74).

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

Assim, a pergunta inicial feita a partir das declarações de Candeia possui outros desdobramentos, uma vez vista a partir de outros aspectos importantes e diretamente relacionados à própria formação dos sambistas²⁸ envolvidos no registro dos Lps. É possível inferir, nesse sentido, que a proposta da gravação desses Lps implica uma defesa de valores populares e diretamente relacionados às formações das escolas, algo ao qual a própria escolha da formação acústica – um “pagode”, com sonoridade tão simples e “crua”, e com letras tão distintas da maioria ouvidas nos discos do gênero até então – está relacionada. Essa espécie de cisão entre o gênero popular “brasileiro por excelência” desde os anos 30, menos do que “refundar” suas origens, aponta, em nosso ver, para uma defesa de aspectos centrais em relação às comunidades do samba.

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

²⁷ Ao mesmo tempo em que corroboramos a afirmação do autor, é preciso dizer que não estamos nos referindo a qualquer tipo de homogeneização tampouco totalizando as reações de tais grupos frente ao samba, uma vez que sua aceitação do entre extratos socialmente abastados também é um fato.

²⁸ Sobre as origens do GRES Portela, ver CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 9-16, principalmente.

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

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

O princípio dessa mudança tem origem no ano de 1960²⁹, justamente quando Fernando Pamplona, artista plástico e professor da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi convidado para ocupar o cargo de carnavalesco na escola Acadêmicos do Salgueiro. “A escola foi campeã e deu-se continuidade à temática do negro nos desfiles de 1963, com o enredo *Chica da Silva*; 1964, com *Chico-Rei*; 1969, com *Bahia de Todos os Deuses*; e em 1971, com *Festa para um Rei Negro*, ou *Pega no Ganzê*” (CUNHA, 2009, p. 30). Se por um lado a presença do carnavalesco a partir de então pode ser considerada um novo marco estético, por outro pode também ser um ponto de inflexão

²⁹ RODRIGUES (1984, p. 44). No caso do Salgueiro, justamente em 1959, os “carnavalescos” (“técnicos”) que precederam Fernando Pamplona foram: Marie Louise Nery, suíça de nascimento e que veio ao Brasil em 1957, casada com o cenógrafo pernambucano Dirceu da Câmara Nery (1919-1967), que se conheceram na Suíça. Na verdade, pessoas que criavam e cuidavam dos figurinos e cenários sobretudo como também fazem os chamados carnavalescos depois da década de 1970, existiam nos carnavais do Rio de Janeiro e outras localidades, nos Ranchos Carnavalescos, e mais antigamente nas chamadas Grandes Sociedades (Carnavalescas), pelo menos desde os meados do Século XIX, mas que não tinham destaque e eram chamados de “técnicos” (até praticamente os anos da década de 1960, no Rio de Janeiro). Em tempos anteriores as próprias mulheres das escolas de samba se encarregavam na maioria das vezes de idealizar e até confeccionar muitos figurinos, mas nunca tiveram reconhecimento desse papel, que anos depois passou a ser valorizado e reconhecido nos carnavalescos. Elas eram identificadas como simples costureiras, mas algumas tiveram grande importância até como figurinistas, mesmo, que depois passou a ter mais valor no mundo da Moda (como é o caso da própria Marie Louise Nery). Muitos eram os especialistas que colaboravam, como “técnicos” (nome antigo do que hoje é o carnavalesco), como: figurinistas, cenógrafos, desenhistas etc. Ver, em bibliografia, Helenise Monteiro Guimarães (1997). Houve ainda um precursor nessa atividade, o artista plástico negro Miguel Moura, que desde os anos 30 atuava como pintor e escultor em escolas de samba. De origem humilde, retratou em diversas obras a realidade de subúrbios e favelas. Segundo Vinícius Ferreira Natal e Felipe Ferreira (NATAL; FERREIRA, 2022, p. 11), Moura apresentava um modelo de arte carnavalesca que a partir do final da década de 1950, “foi deliberadamente rejeitado pelas escolas de samba, dando privilégio ao modelo promovido (e imposto) pela Escola de Belas Artes, cristalizado no conceito de “Revolução Salgueirense”. Essas observações foram passadas pelo Prof. Alberto T. Ikeda, a quem agradeço imensamente a contribuição.

importante no sentido da presença de “elementos estranhos” ao cotidiano das escolas. É nesse âmbito que as queixas de Candeia tomam corpo.

Apesar da preocupação acadêmica em relação ao samba urbano/carioca, notadamente na área da musicologia, ser razoavelmente recente, com poucos trabalhos relacionados a ele, a grande maioria concentra o assunto nas escolas de samba, seus desfiles e suas baterias³⁰, além de outros que tratam de suas gravações iniciais³¹. Porém, não encontramos algum que tratasse sobre partido-alto ou pagode, este notado como uma formação inerente às práticas oriundas das escolas de samba, e que se espalhou pelas periferias, subúrbios e botequins³², e, obviamente, na indústria de discos. A questão do pagode ganha maior importância, acreditamos, na medida em que foi uma escolha do compositor Candeia em relação à formação que se desejava registrar, tanto quanto pelas razões que dela são associadas às manifestações, de ser “um samba negro”, “do povo”: a própria vivência pessoal e familiar/histórica desses sambistas e de seus iguais, negros, pobres, excluídos.

Há diversos trabalhos noutras áreas das ciências humanas cuja perspectiva “situa-se noutra vertente, qual seja, nos processos de socialização decorrentes dos encontros culturais que proporcionaram e legitimaram a emergência do gênero samba” (FERRAZ, 2018, p. 30). Nesse sentido o samba é visto tanto a partir de sua “criação” enquanto gênero gravado, em meados dos anos 1910, e que adquire força ao ser transformado em música nacional, já nos anos 1930, amparado pela escrita memorialística de alguns importantes personagens (GARCIA, 2017; MORAES, 2000, 2013). Por outro lado, esses trabalhos tratam o samba sob o mesmo aspecto, ou seja, enquanto “música”, sendo esta entendida como categoria válida e indiferenciada em relação aos demais aspectos relacionados à sua criação, como, especificamente neste caso, o valor de uso para seus praticantes e criadores, ou, como proposto em termos marxianos por Samuel Araújo, “como produto constituído por/constituente de seres humanos situados em determinado espaço e tempo, sob determinadas

³⁰ CARNEIRO (1962; 1969); KUBIK (1979); MUKUNA ([1979], 2006); IKEDA (1990; 1992; 1997); ARAÚJO ([1992], 2021); PINTO (2001a; 2001b, muito embora as questões sejam mais abrangentes nesses casos, envolvendo questões sobre música afro-brasileira, de modo geral); SIQUEIRA (2012); GRAEFF (2015).

³¹ SANDRONI (2012), cuja primeira edição é de 2001; SIQUEIRA (2012), que embora seja produto de uma tese de doutoramento em história, é de autoria de um músico.

³² Exceção feita ao trabalho de Roberto Moura, oriundo de sua tese de doutoramento no PPG em Música (UNIRIO, 2003), posteriormente lançado em livro (Rocco, 2004). A forma de samba realizada no partido-alto é considerada como uma das matrizes do samba carioca, por exemplo. Ver IPHAN-CCC (2007).

condições” (ARAÚJO, 2021, p. 183). Outra questão é que tais contestações se utilizam na maior parte das vezes exclusivamente de métodos históricos de investigação – às vezes até nos quais são imiscuídos alguns conceitos ou opiniões “musicais” genéricas – e talvez (ou possivelmente) compromissados com a identidade brasileira e os efeitos do samba em sua constituição. Nesse sentido sua origem “mestiça” ou “étnica e socialmente diversa” enquanto “gênero brasileiro por excelência” acaba por se sobrepor inclusive às contestações de grupos, que, como nesse caso em questão, apontam tanto para os silenciamentos e as contradições embutidas nesse processo.

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

o emprego muitas vezes irrefletido da categoria música no debate acadêmico e a consequente assimilação inadvertida de hierarquias e esquemas de dominação entre visões hegemônicas e subalternas, o que certamente se adensa atualmente sob a égide global do capital pós-industrial, em que a linguagem se afirma como bem de pronunciado valor econômico e político, tornando a disputa pela hegemonia simbólica ainda mais crucial que em outros momentos das relações entre as diferentes culturas.

Uma das facetas ligadas à disputa por hegemonia em relação ao samba é intensificada na década de 1970, época do *boom* do samba-enredo³³, mas também pela presença mais marcante de temas afro-religiosos em letras de samba (BAKKE, 2007; AMARAL; DA SILVA, 2017), além, é claro, de uma presença maior de artistas e sambistas negros que acabavam por fomentar e retroalimentar tanto as discussões sobre samba como a reivindicação desse espaço por sambistas.

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

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

³³ ARAÚJO, 2021, p. 145.

Nesse ponto, a operação realizada por Candeia, a partir de duas de suas iniciativas nesse período – a fundação de uma escola de samba e o lançamento de um livro crítico sobre as origens e descaminhos das escolas de samba - já poderia ser entendida como um processo de enunciação política que procurava resgatar não somente a primazia dos sambistas acerca daquilo que eles próprios criaram – os desfiles e toda a tecnologia/sabedoria envolvida nesta criação – mas também recuperar a autonomia dos processos que se relacionam diretamente com a construção das subjetividades e das vidas dessas pessoas. A contestação de Candeia se liga a modificações em determinados eventos que eram percebidos por ele como determinantes na formação de uma identidade que se mostrava em crise: era o próprio samba, no ponto de vista desses compositores, que estava sofrendo mudanças (inerentes ao seu processo de estilização e comercialização) fora das escolas, e que estava provocando mudanças dentro das escolas, agora ocupadas em seus espaços por espectadores de classe média que pagavam ingressos para assistir aos ensaios, desejosos em ouvir sambas de enredo e provocando a diminuição ou quase extinção das práticas de outros sambas vitais para a manutenção daquele, como ocorriam nas reuniões de partido-alto³⁴ e dos sambas de terreiro³⁵.

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

Sobre o aspecto sonoro há que se destacar a intenção de diferenciação desejada pelos presentes na construção de seu protesto. Assim, o processo de (re)construção de uma “identidade sambista”, nesse caso, implica uma dupla operação: não somente uma suturação deles para com o samba, mas também do samba para com eles. Isso não significa que a diferenciação fosse parte de uma estratégia essencialista pela qual os sambistas reivindicariam, a partir da recuperação de uma “tradição imemorial” de sua “propriedade”, mas uma elaboração sonora na qual inscrevem parte daquilo que lhes permite uma

³⁴ Ver FERRAZ, 2018, p. 72-86.

³⁵ Ver FERRAZ, 2018, p. 62-6.

identificação com um universo produzido e vivido por eles próprios. Uma maneira de levar o registro daquele trabalho para fora dos limites da própria escola, com a consciência política do alijamento sofrido em seu próprio fazer. Em suma, há uma via de mão dupla na caracterização tanto dos sambistas quanto do próprio samba³⁶.

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

Finalmente, e retomando a questão sobre os estudos sobre o samba, acreditamos que se faz necessário um aprofundamento acerca desses eventos, tanto pelo que problematiza em relação às classes sociais menos favorecidas, subalternas, pobres, diretamente envolvidas com a criação do samba, como também pela crítica intrínseca nela contida, na forma de uma resposta histórica contra essa mesma exclusão, que não só coloca a ligação do samba à “identidade brasileira” sob rasura³⁷, como tenciona maior reflexão acerca das operações que procuraram apaziguar ou suavizar os conflitos inerentes à tal formação identitária, como o racismo.

Referências

AMARAL, Rita; DA SILVA, Vagner Gonçalves. **Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro**. Afro-Ásia, n. 34, 2017.

ARAÚJO, Samuel Mello. **Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. 1992. Tese de Doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign.

_____. **Samba, sambistas e sociedade: um ensaio etnomusicológico**. Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-book. 2021.

³⁶ Ver FERRAZ, 2023, especialmente o capítulo 3, no qual tecemos considerações acerca do essencialismo em relação àquilo que, nesse caso, é tratado como “acusação”.

³⁷ Como se refere Stuart Hall (2014, p. 104), em relação aos conceitos que “não são mais bons para pensar em sua forma original”.

_____. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. **El oído pensante**, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2013.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora. **Terceira Margem**, v. 15, n. 25, p. 211-231, 2011.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião & Sociedade**, v. 27, p. 85-113, 2007.

CANDEIA & ISNARD. **Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz**. Editora Lidador, SEEC-RJ. 1978.

CARNEIRO, Édison. **Carta do samba**. In: I Congresso Nacional do Samba. Confederação Brasileira das Escolas de Samba, Associação Brasileira das Escolas de Samba, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Conselho Nacional de Cultura e Ordem dos Músicos do Brasil. Rio de Janeiro. 1962.

_____. **Partido Alto, Portela**. **Revista Brasileira de Folclore**. Ano IX N. 24 – Maio/Agosto de 1969. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, (p. 219 – 23).

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

CUNHA, Ana Cláudia. **O Quilombo de Candeia**: um teto para todos os sambistas. Dissertação de Mestrado. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS. MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS. 2009.

FERRAZ, Igor de Bruyn. **Um samba sem poluição**: o partido-alto de Candeia em Partido em 5 Vols I e II. 2018. Dissertação de Mestrado. PPGMUS-ECA, Universidade de São Paulo.

_____. **Quem quiser pode ir; eu vou ficar aqui**: política, antirracismo e identidade sonora no samba de partido-alto do Candeia. 2023. Tese de Doutorado. PPGMUS-ECA, Universidade de São Paulo.5

_____. Paradigma (ou paradoxo) do Estácio? questões sobre etnocentrismo e limites da musicografia sobre a linha de tempo do samba. **Música Popular em**

Revista, Campinas, SP, v. 10, n. 00, p. e025003, 2025. DOI: [10.20396/muspop.v10i00.19941](https://doi.org/10.20396/muspop.v10i00.19941).

Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/19941>.

Acesso em: 7 abr. 2026.

GARCIA, Tânia. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda. EDUFBA, 2015.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalescos das escolas de samba cariocas-Origem, resistência e afirmação de um profissional. **INTERFACES Ferramenta de Leitura**, 1995, v. 1, n. 1, p. 91-103.

IKEDA, Alberto T. **Do lundu ao Mangubeat**. Revista História Viva – edição especial temática, nº 3. ISSN 1808 – 6446. Março de 2006.

_____. **Escolas de samba ou de marcha**. *Suplemento Cultura, O Estado de São Paulo*. 24/02/1990.

_____. **O samba no carnaval pós-moderno**. *Jornal da Tarde*, 29/02/1992.

_____. **No carnaval pós-moderno, negro não tem vez**. *Suplemento Cultura, O Estado de São Paulo*, 8 de Fevereiro de 1997 p. D8-D9, 1997.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil**. A study of African cultural extensions overseas. Estudos de Antropologia Cultural. Junta de Investigações Científicas de Ultramar Lisboa, n. 10, p. 1-55, 1979.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da História Social do Samba**. 1º Ed, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2015.

MOURA, Roberto Murcia. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, parido-alto e outros pagodes. Rocco, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 203-221, 2000.

_____. Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 14, p. 344-363, 2013.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. Terceira Margem, 3ª Edição, 2006.

NATAL, V. F. ; FERREIRA, F. . Miguel Moura: Negritude, Pintura e Carnaval nas Artes Cariocas. In: Ana Barone; Gleuson Pinheiro; Maria Feitosa. (Org.). Samba e Cidade. 1ed. São Paulo: **Intermeios**, 2021, v. 1, p. 93-114.

PINTO, Tiago de Oliveira. **As cores do som**: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África. Revista do Centro de Estudos Africanos, 22-23, USP, São Paulo, 1999/2000/2001, p. 87-109, 2001a.

_____. **Som e música**. Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001b.

RODRIGUES, Ana Maria; RODRIGUES, Rodrigues Ribeiro. **Samba negro, espoliação branca**. Editora Hucitec, 1984.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Jorge Zahar Editor Ltda., ([2001], 2012).

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens à Era Vargas. Editora Unesp, 2012.

TREECE, David. **Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970**. Rev. Inst. Estud. Bras. no.70 São Paulo May/Aug. 2018.

Fonogramas

Partido em 5 Vol 1 (Tapeçar). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NGjr2NfvtkM>>. (Acesso em 10/10/2023)

Partido em 5 Vol 2 (Tapeçar). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ePiafVcZOKI&list=OLAK5uy_ml0pbitVP2ffnVTeZufchpUVAAssmhb614>. (Acesso em 10/10/2023)

Igor de Bruyn Ferraz é doutor em Musicologia/Etnomusicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP; músico e professor (guitarrista e violonista), ex-membro do Quarteto de Guitarras Kroma, do grupo O Terço; já se apresentou com os grupos Samba Solto e Samba Só, dirigiu o espetáculo musical Amor nos

Tempos de Baden e Vinícius, com a *Cia Jazzcira de Repertório*. É professor de Artes no departamento de Educação de Jovens e Adultos no município de Santo André, SP.

<https://orcid.org/0009-0008-8558-6683>