

## DOIS SAMBAS DE 1930 E A CONSTITUIÇÃO DO GÊNERO: *NA PAVUNA E VOU TE ABANDONAR*

Carlos Sandroni

Este artigo propõe-se a fazer uma análise comparativa de dois sambas cujo lançamento em disco, no ano de 1930, foi separado por apenas algumas semanas. O primeiro deles, *Na Pavuna*, foi objeto de inúmeros comentários na literatura do samba.<sup>1</sup> Ele é tido geralmente como um marco na criação do gênero, pois teria sido o primeiro samba em que a batucada das então emergentes escolas de samba recebeu registro fonográfico. O segundo, *Vou te abandonar*, não fez grande sucesso, nem recebeu, salvo engano, comentários extensos por parte dos historiadores do samba.<sup>2</sup> A comparação entre as duas gravações permitirá retomar algumas questões abordadas em meu livro *Feitiço decente* e mostrar mais uma vez como, no caso do samba carioca, a articulação de diferenças sociais com escolhas formais é mais complexa do que supôs a historiografia clássica do gênero.

\*\*\*

O samba *Na Pavuna*, de Candoca da Anunciação (pseudônimo de Homero Dornellas) e Almirante, foi, de acordo com este último, “o estrondoso, o espetacular sucesso [do carnaval] de 1930”. Sérgio Cabral, que transcreve o comentário de Almirante, transcreve também uma nota publicada no *Jornal do Commercio* em 11/02/1930, onde se deplora, mencionando expressamente *Na Pavuna*, que “uma população inteira, da capital da República dos Estados Unidos do Brasil, repita tal sensaboria e a acompanhe delirantemente...”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> V. Almirante (Henrique Foréis Domingues), *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963, p. 61-63; Severiano, J. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 28; Máximo, J. e Didier, C. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília: UnB, 1990, p. 122-23; Cabral, S. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 63-69.

<sup>2</sup> Quem chamou a atenção para este samba foi Flávio Silva, que diz tratar-se de uma das primeiras gravações em que a percussão desempenha papel importante (V. Silva, F. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Mémoire. Paris: EPHE, 1975, v. II, p. 410).

<sup>3</sup> Cabral, op. cit., p. 69.

Os intérpretes de *Na Pavuna* eram o “Bando de Tangarás”, jovens brancos de classe média do bairro carioca de Vila Isabel, capitaneados precisamente por Almirante. Mas a grande novidade na gravação do samba foi a utilização ostensiva de uma batucada no acompanhamento: era a primeira vez que se pretendia registrar em estúdio “os sons dos batuques dos negros”.<sup>4</sup> É difícil saber a composição exata dessa batucada. Almirante, em seus depoimentos, fala de “pandeiros, tamborins, cuícas, ganzás, surdos etc., que as escolas de samba utilizavam”.<sup>5</sup> Jairo Severiano fala de uma “ampla seção de tamborins, cuícas, surdos, pandeiros e recos-recos”.<sup>6</sup> Mas a audição da gravação não mostra conjunto tão diversificado. Como diz Cabral, “destacam-se o tamborim e o surdo, ou seja, o agudo e o grave”.<sup>7</sup> Também é possível identificar um som médio que deve corresponder ao pandeiro. De fato, quando Almirante detalha os participantes da gravação, fala de “Andaraí, preto forte, tão compenetrado em seu instrumento que tocava tamborim de olhos fechados, como em êxtase”; e de Canuto, também preto, lustrador de móveis e morador do morro do Salgueiro,<sup>8</sup> também no tamborim. “O surdo [continua Almirante] (...) tinha outro exímio executante. Dois pandeiros completavam a percussão.” Um deles seria tocado pelo próprio Almirante, segundo Cabral.<sup>9</sup>

Como se vê, não há menção a “cuícas, ganzás etc.” e o surdo seria apenas um. Cabral diz que o “exímio executante” do surdo era “Curuca”.<sup>10</sup> Trata-se certamente de Puruca, outro negro, outro habitante do Salgueiro,<sup>11</sup> como informam Máximo e Didier em sua extraordinária biografia de Noel Rosa. Tanto Puruca quanto Canuto freqüentavam os botequins e o carnaval de Vila Isabel e foram parceiros dos rapazes do “Bando de Tangarás” em algumas composições.

A base harmônica era feita por violões, cavaquinho, bandolim (tocado por Luperce Miranda) e piano (tocado por Carolina Cardoso de Menezes).<sup>12</sup> A to-

<sup>4</sup> Almirante citado por Cabral, op. cit., p. 63.

<sup>5</sup> Cabral, op. cit., p. 64.

<sup>6</sup> Severiano, op. cit., p. 28.

<sup>7</sup> Cabral, op. cit., p. 66.

<sup>8</sup> Esta última informação não é dada por Almirante, mas consta do verbete “Canuto” na *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular* (org. M. A. Marcondes). São Paulo: Art, 1977, 2 v.

<sup>9</sup> Cabral, op. cit., p. 66.

<sup>10</sup> Cabral, op. cit., p. 65.

<sup>11</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 128 e 197.

<sup>12</sup> Almirante, op. cit., p. 62.

nalidade, segundo o CD que consultei (que pode muito bem apresentar pequenas diferenças de altura em relação ao original), seria Mi Maior; de fato, Máximo e Didier afirmam que as quatro notas do refrão eram si bemol, si bemol, mi bemol, mi bemol, o que indica a tonalidade de Mi bemol (e não Si bemol, como escrevem estes autores).<sup>13</sup>

Mas o principal fator de sucesso da gravação de *Na Pavuna* foi de fato a batucada. E principalmente as três batidas do surdo que se seguem ao título no estribilho, tão marcantes que foram incorporadas ao próprio título: o samba era referido popularmente como *Na Pavuna, bum-bum-bum*. Almirante conta como os ouvintes tinham dificuldade de entender as palavras entoadas pelo coro, mas “entendiam” perfeitamente as batidas: assim o samba era chamado de *Caradura, bum-bum-bum, Lá vai uma, bum-bum-bum*, e até *Amapola, bum-bum-bum* (*Amapola* era uma gravação do tenor italiano Tito Schipa que fazia muito sucesso na época).<sup>14</sup>

Eis a letra:

*Refrão:*

“Na Pavuna, na Pavuna  
Tem um samba que só dá gente reúna”

Segunda parte, primeira letra:

“O malandro que só canta com harmonia  
Quando está metido em samba de arrelia  
Faz batuque assim  
No seu tamborim  
Com seu time enfezando o batedor  
E grita a negrada:  
‘Vem pra batucada  
Que de samba, na Pavuna tem doutor”

<sup>13</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 122.

<sup>14</sup> Almirante, op. cit., p. 63.

Segunda parte, segunda letra:

“Na Pavuna tem escola para o samba  
Quem não dança pela escola não é bamba  
Na Pavuna tem  
Canjerê também  
Tem macumba, tem mandinga e candomblé  
Gente da Pavuna  
Só nasce turuna  
É por isso que lá não nasce ‘mulhé’”

A canção exalta as virtudes do samba feito na Pavuna, um bairro do Rio de Janeiro. *Na Pavuna* foi talvez a primeira composição de sucesso a abordar o que viria a ser um lugar-comum do gênero, em estreita relação com o próprio desenvolvimento das escolas de samba: a louvação de um bairro da cidade em termos de seu valor como produtor de samba.

A primeira estrofe apresenta o malandro como sujeito por excelência do samba, com seu instrumento, o tamborim, e seu emblema sonoro, a batucada. A segunda estrofe refaz, 150 anos depois, o que Mário de Andrade chamou, referindo-se a uma cantiga de Domingos Caldas Barbosa, de “um compêndio de brasileirismos vocabulares”:<sup>15</sup> escola [de samba], bamba, canjerê, macumba, mandinga, candomblé.

Em diversos testemunhos, Almirante insiste na resistência do técnico de som, que seria alemão, a gravar os instrumentos da seção rítmica. De acordo com Jairo Severiano, o nome do tal técnico seria Roeder.<sup>16</sup> Ora, Máximo e Didier afirmam que Arthur Roeder foi o diretor artístico da Casa Edison até julho de 1930 (baseados ao que parece em reportagem da revista *Phono-Arte* do mês seguinte).<sup>17</sup> Também Cabral menciona uma entrevista dada por Ari Barroso, em 1931, em que este alude a “Reoder (*sic*), antigo ditador musical da Odeon”.<sup>18</sup> De fato, parece mais lógico que a resistência tenha vindo de um diretor artístico (obedecendo portanto a critérios

<sup>15</sup> Andrade, M. de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, 10, 1944, p. 34.

<sup>16</sup> Severiano, op. cit., p. 28.

<sup>17</sup> Máximo e Didier, op. cit., p. 134.

<sup>18</sup> Cabral, op. cit., p. 91.

estéticos) que de um técnico de gravação que desconhecesse sua aparelhagem a ponto de duvidar da possibilidade técnica de gravar a batucada.

Nei Lopes escreve que a diferença entre a seção rítmica de *Na Pavuna* e as que se ouvem nas gravações dos anos 1950 reflete a transformação das próprias escolas de samba.<sup>19</sup> Jairo Severiano aponta no mesmo sentido ao escrever que a batucada que se ouve em *Na Pavuna* era “o ritmo autêntico das então emergentes escolas de samba”.<sup>20</sup> Mas estas afirmações são temerárias. A invenção das batidas do surdo no estribilho (que, como vimos, era uma das características mais marcantes da gravação) é atribuída por Cabral ao próprio Almirante;<sup>21</sup> de fato, elas não têm nada que faça pensar no papel do surdo nas escolas de samba tal como o conhecemos nas gravações dos anos 1940 em diante.<sup>22</sup> Quanto aos tamborins, que fornecem a verdadeira base rítmica da gravação, pois aparecem com destaque do princípio ao fim, suas fórmulas rítmicas se enquadram no que chamei de “paradigma do *tresillo*”,<sup>23</sup> que já então não tinha nada de novidade (v. transcrição do refrão).

Assim, essa primeira aparição da batucada nas gravações de samba inova mais pelo timbre do que propriamente pela fórmula rítmica (já é uma inovação e tanto, mas justamente por isso é importante sublinhar a diferença). O que viria a ser a novidade propriamente rítmica das escolas de samba, o que chamei de “paradigma do Estácio”,<sup>24</sup> 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 Tangará”, gravação dirigida por Almirante, em que a seção rítmica comparece quase como uma mera “experiência sonora”. Aliás, quando me-

<sup>19</sup> Lopes, N. *O samba na realidade*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 55.

<sup>20</sup> Severiano, op. cit., p. 28.

<sup>21</sup> Cabral, op. cit., p. 66.

<sup>22</sup> As mais antigas gravações que conheço em que está registrada a bateria das escolas de samba tal como era praticada no carnaval são: a de *Quem me vê sorrindo* (Cartola-Carlos Cachaca, 1940), realizada em 1940, sob os auspícios de Villa-Lobos e Stokowsky e incluída no disco editado nos EUA pela Columbia, com o título *Brazilian native music* (reeditado em 1987 pelo Museu Villa-Lobos); a do programa que Almirante produziu para a Rádio Nacional, também em 1940, sobre as escolas de samba; e as gravações efetuadas por Orson Welles em 1942 para seu filme inacabado sobre o Brasil, gravações em parte apresentadas no filme *It's all true* (dirigido por Richard Wilson e Myron Meisel, produção da Paramount, 1993; existe versão em vídeo).

<sup>23</sup> Sandroni, C., *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001, p. 28-32, e “O paradigma do *tresillo*”, *Opus-on line*, 8 (fevereiro 2002) <http://www.musica.ufmg.br/anppom/opus/opus8/sandmain.htm>.

<sup>24</sup> Sandroni, op. cit., p. 32-37.

ses depois da gravação aqui discutida o “Bando” resolve abordar de novo o assunto “batacada”, vai fazê-lo numa linha francamente humorística, no samba *Latária*, em que os instrumentos são substituídos por latas de querosene, goiabada e até por um penico.<sup>25</sup> Na verdade, quanto a *Na Pavuna*, é no canto, e não na batacada, que está o elemento rítmico que caracterizaria o samba de novo tipo que começava a nascer.

Note-se, em primeiro lugar, que a maneira de cantar de Almirante (que faz as segundas partes, cantadas como sempre em solo, enquanto o refrão é cantado em coro) é fortemente contramétrica.<sup>26</sup> Das 12 frases de quatro compassos que formam as duas repetições da segunda parte, oito são totalmente contramétricas (a não ser pela primeira sílaba). Nas quatro frases restantes, Almirante alterna duas versões do paradigma do Estácio:<sup>27</sup>

O ma-lan - dro que só can - ta co'har - mo - ni - a

Na Pa - vu - na tem es - co - la pa - ra'o sam - ba

Quando o coro ataca, no refrão, a articulação se torna ligeiramente mais cométrica:

Tem um sam - ba que só dá gen - te re - ú - na

<sup>25</sup> Almirante, op. cit., p. 78-79.

<sup>26</sup> Sobre as noções de contrametricidade e cometricidade, v. Kolinski, M. A cross-cultural approach to rhythmic patterns. *Ethnomusicology*, 17(3), 1973, p. 494-506; Arom, S. *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale*. Paris: SELAF, 1985, v. 1, p. 434 e *passim*; Sandroni, op. cit., p. 21-28.

<sup>27</sup> Numa definição sintética, este se caracteriza pelo emprego de valores rítmicos binários e ternários interpolados, em frases cuja duração corresponde a 16 semicolcheias. Por exemplo: colcheia-colcheia-colcheia pontuada-colcheia-colcheia-colcheia-colcheia pontuada (ou 2232223).

Assim, a versão que o coro apresenta para a melodia é mais “conservadora” ritmicamente que a do solista (considerando-se que a maior tendência à contrametricidade representava, naquele momento, inovação). Tal situação é consistente com a de outras gravações do período, como a de *Se você jurar* (Ismael Silva-Nilton Bastos-Francisco Alves, 1931) por Francisco Alves e Mário Reis, em que o refrão, cantado em dupla, é muito mais cométrico que as estrofes, cantadas individualmente.<sup>28</sup>

\* \* \*

Em março de 1930, um mês depois do sucesso de *Na Pavuna*, Heitor dos Prazeres lança uma composição chamada *Vou te abandonar*. Ela é gravada por um conjunto (nomeado “Grupo Prazeres”) que apresenta flauta, violões, batucada, coro e solista. Possuímos muito menos informações sobre esta gravação que sobre a de *Na Pavuna*, mas sabemos que o cantor, mencionado no selo do disco, é P. Oliveira. Segundo a *Discografia brasileira 78rpm*, trata-se de Paulo Benjamin de Oliveira, mais conhecido como Paulo da Portela, principal fundador da escola de samba da Portela.<sup>29</sup>

Heitor dos Prazeres e Paulo da Portela, respectivamente compositor e intérprete de *Vou te abandonar*, são dois representantes típicos do chamado “mundo do samba”. Negros, habitantes de bairros como Estácio de Sá e Osvaldo Cruz, sobrinho da famosa Tia Ciata o primeiro, freqüentador da casa da baiana Tia Ester o segundo, ambos foram lideranças no movimento da criação das Escolas de Samba no início da década de 1930, e autores de sambas ao som dos quais estas fizeram seus primeiros desfiles.

<sup>28</sup> O que é curioso, no entanto, é que há pelo menos uma pessoa do coro de *Na Pavuna* que, na primeira das duas entradas iniciais do refrão, canta diferente dos colegas, “antecipando” a quinta sílaba do segundo verso. Essa pessoa é talvez o próprio Almirante que, distraído, canta à sua maneira, e não à maneira do coro, sendo esta menos contramétrica do que aquela; ou seria, quem sabe, um dos salgueirenses presentes. Mas seja quem for, se corrige rápido: na segunda vez das duas primeiras repetições e nas duas vezes da última repetição do refrão, não há mais discrepância e o uníssono rítmico do coro é perfeito. Note-se, a propósito, que o Almirante memorialista revela certo menosprezo pelo coro, quando escreve que “os versos [de *Na Pavuna*], naturalmente, nas eletrolas das ruas, eram sempre ouvidos com absoluta clareza”; “naturalmente”, pois eram pronunciados por ele mesmo, que devia se orgulhar de sua dicção, tendo feito carreira não apenas como cantor, mas principalmente como locutor e homem do rádio; “mas devido à barulheira do coro, os estribilhos não conseguiam ser compreendidos com a necessária nitidez” (Almirante, op. cit., p. 63).

<sup>29</sup> Severiano, J. et alii, *Discografia brasileira 78rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, v. 2, p. 450. Sobre Paulo da Portela, v. Silva, M. T. B. e Santos, L. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

Já Almirante e Homero Dornellas, os autores de *Na Pavuna*, pertenciam a um meio completamente diferente: ao que, na falta de outro termo, e por oposição ao anterior, chamarei de “mundo da música profissional”.<sup>30</sup> Almirante foi, aliás, talvez um dos exemplos mais típicos de profissional da música popular na primeira metade do século XX, tendo se destacado não apenas como intérprete, mas sobretudo como homem do Rádio (palavra que ele mesmo escrevia sempre com a inicial maiúscula), ou seja, do meio de comunicação mais moderno de seu tempo. Este também é o caso de outro membro eminente do “Bando de Tangarás”, Braguinha, cujo pai era industrial e que, entre outras atividades ligadas aos meios de comunicação, escreveu as letras das versões brasileiras dos desenhos animados de Walt Disney.<sup>31</sup>

A relação de Almirante e Dornellas com o samba pode ser caracterizada como de “identificação externa”. Almirante era um rapaz da classe média do bairro de Vila Isabel,<sup>32</sup> que se revelou um apaixonado da cultura popular; seu arquivo privado, hoje incorporado ao acervo do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro), é um dos mais importantes do Brasil neste domínio.<sup>33</sup> Quanto a Dornellas, sua relação com o mundo do samba é muito bem expressa pelo pseudônimo que escolheu. Violoncelista profissional, compositor eventual de música erudita, assinava “Candoca da Anunciação” quando compunha música popular. A prática era comum na época: Francisco Mignone, mais tarde importante compositor de música erudita, na juventude compôs sambas que assinava como “Chico Bororó”.<sup>34</sup>

De fato, “Candoca da Anunciação” é um nome que no Brasil tem evidente ressonância “popular”. O uso do “da” para se referir seja a uma mulher (mãe ou cônjuge), seja a um instrumento, seja a uma pertinência geográfica, é muito comum entre

<sup>30</sup> “Mundo do samba” e “mundo da música profissional” são expressões análogas a “música folclórica” e “música popular”, categorias empregadas amplamente na historiografia da música brasileira. Estas últimas expressões, no entanto, põem o peso sobre o resultado sonoro, enquanto as primeiras, sobre o contexto social. Outra diferença entre elas é que as primeiras tendem a ser empregadas principalmente no contexto urbano do Rio de Janeiro, *locus* por excelência da “música popular”.

<sup>31</sup> Sobre a vida de Almirante, v. Cabral, op. cit. Sobre a de Braguinha, v. Severiano, J. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. Máximo e Didier, em seu capítulo sobre o “Bando de Tangarás” (p. 101-6), insistem no caráter não-profissional do grupo em seu início; prefiro ver já na criação do grupo, em 1929, o primeiro passo da profissionalização que se confirmou plenamente na carreira da maior parte de seus membros. Em apoio a isto, v. Almirante, citado por Cabral, op. cit., p. 48.

<sup>32</sup> Cujas características pequeno-burguesas são sublinhadas por Máximo e Didier, op. cit., p. 40-41 e *passim*.

<sup>33</sup> Sobre o arquivo de Almirante, v. Cabral, op. cit.

<sup>34</sup> *Enciclopédia da música brasileira*, verbete “Mignone, Francisco”, p. 479-80.



os praticantes do samba carioca. No primeiro caso, há por exemplo o João da Baiana, o Didi da Gracinda, o Zé da Zilda; no segundo, o Russo do Pandeiro, o Jair do Cavaquinho, o Paulinho da Viola; no terceiro, o Martinho da Vila, o Xangô da Mangueira, e, *last but not least...* o Paulo da Portela, intérprete, como vimos, de *Vou te Abandonar*. “Anunciação” ou “Maria da Anunciação” é um nome de mulher e o pseudônimo soa como “Candoca, filho (ou marido) da Anunciação”. Por outro lado, “Candoca” é um apelido que faz pensar nos inúmeros apelidos trissilábicos com acento tônico na sílaba do meio que foram adotados por sambistas: Baiaco, Brancura, Canuto, Cartola, Puruca, Vadico.<sup>35</sup>

O uso de pseudônimos, assim, é outro exemplo do que, no quadro da análise do lundu apresentada em *Feitiço decente*, chamei de “caracterização”:<sup>36</sup> um pseudônimo pode ser tão característico como uma síncope, e também através dele compositores de cultura musical de tipo Ocidental fazem alusões à cultura popular.

Enquanto os autores de *Na Pavuna* se identificavam “de fora” com o samba, os autores de *Vou te abandonar* pertenciam ao mundo do samba carioca; um mundo cuja definição, que se fez aos poucos ao longo do século XX, foi porém moldada em grande parte pelos contatos estreitos que mantinha com o da música profissional, cujos contornos se estabeleceram concomitantemente. É o que passaremos a ver, agora, em relação às próprias gravações.

A batucada é menos audível na gravação de *Vou te abandonar* que na de *Na Pavuna*. Mas há um elemento que se destaca e é muito significativo: um surdo, provavelmente, embora de timbre menos grave que o utilizado por Almirante, que toca três colcheias que ocupam posição equivalente às do “bum-bum-bum” de *Na Pavuna*:<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Note-se que quando, muitos anos depois, o cantor e compositor Chico Buarque precisou se disfarçar sob um pseudônimo – mas dessa vez por razões inteiramente diversas: para escapar à censura da ditadura militar na década de 1970 –, escolheu o de “Julinho da Adelaide”, que tem exatamente a mesma forma e conotação de “Candoca da Anunciação”. No caso de Chico Buarque, ele foi mais longe e inventou um personagem para seu pseudônimo, que confirma a “conotação popular” que lhe estamos atribuindo: “Julinho” seria um sambista de origem humilde e sua mãe, Adelaide de Oliveira, negra e favelada, de acordo com entrevista de Chico Buarque citada por H. Werneck em *Chico Buarque: letra e música*. 2 v. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 136.

<sup>36</sup> Sandroni, op. cit., p. 56-57.

<sup>37</sup> A transcrição que segue não leva em conta a totalidade da figura rítmica tocada pelo surdo em *Vou te abandonar*, a qual será objeto de análise mais à frente; ela se limita à parte que coincide com *Na Pavuna*.

## Na Pavuna

Candoca da Anunciação-Almirante

Na Pa - vu - na! Na Pa - vu - na!

5  
Tem um sam - ba que só dá gen - te re - ú - na!

5  
5  
5  
5

Detailed description: The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. It features a vocal line and four percussion parts. The vocal line consists of two phrases: 'Na Pa - vu - na!' and 'Tem um sam - ba que só dá gen - te re - ú - na!'. The percussion parts include Surdo, Tambores 1 and 2, and Pandeiro, each with specific rhythmic patterns indicated by 'x' marks and stems.

Voz

Na Pa - vu - na! Na Pa - vu - na!

Surdo

Etc...

Detailed description: This section continues the musical score with a vocal line and a Surdo part. The vocal line repeats the phrase 'Na Pa - vu - na!' and ends with 'Etc...'. The Surdo part provides a rhythmic accompaniment with 'x' marks and stems.

Voz

Eu vi - vo Per - di - do

Surdo

## Vou Te Abandonar

Heitor dos Prazeres

Eu vi - vo Per - di - do

Surdo

5

Vou con - tar só a ver - da - de, mas

5

9

O - de - te, Eu di - go

9

13

Eu é que vou te a - ban - do - nar

13

Assim, o “mundo do samba” “copia” o “mundo da música profissional”, pois as três batidas do surdo em resposta às primeiras frases do refrão eram, como vimos, a marca registrada de *Na Pavuna*; se elas reaparecem em *Vou te abandonar*, podemos supor que isto se deve pelo menos em parte ao enorme sucesso obtido pouco tempo antes pela primeira. Mas *Na Pavuna*, por sua vez, copiara o “mundo do samba” ao introduzir surdo e tamborins numa gravação comercial.

Meu argumento aqui é que esta relação de cópia mútua, ou espelhamento, pode ser uma característica fundamental destes que estamos chamando de dois “mundos” do samba carioca. Mas dizer que eles se copiam não é dizer que não existem, não anula sua vigência – e nem poderia, dado que os próprios personagens da trama, salvo engano, se concebem a si mesmos, e àqueles em que se espelham, como pertencentes a tais mundos; ao contrário, é dizer que tal relação os constitui.

Outros aspectos dos sambas aqui discutidos mostram o mesmo tipo de relação.

Vimos que 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. Neste contexto, elas estão para as práticas sociais correspondentes como o pseudônimo “Candoca da Anunciação” está para a prática social de usar apelidos cuja forma é equivalente (vide exemplos acima). Penso que os instrumentos da batucada, marca sonora mais evidente de *Na Pavuna*, podem neste contexto ser concebidos como signos musicais do mesmo tipo.

Ora, a letra de *Vou te abandonar*, em vez de falar de temas supostamente típicos, adota, como tantas composições oriundas do mundo do samba, um tema tido por “universal”, o da ruptura amorosa.<sup>38</sup> Isto leva a retomar a distinção proposta por Muniz Sodré entre o caráter transitivo direto ou indireto das letras de sambas, em relação à sua ligação maior ao mundo do samba ou ao mundo da música profissional. Enquanto *Na Pavuna* fala de alguma coisa – no caso, do próprio samba, exatamente como, anos antes, as estrofes “autorais” de *Pelo tele-*

<sup>38</sup> A importância deste tema nos sambas dos morros cariocas pode ser medida pelo diálogo travado pelo compositor Catone, no início de sua carreira, com um sambista mais velho: “Como é que a gente arruma esse negócio pra fazer samba?” Ele disse assim: ‘Olha, tens namorada?’ Eu falei: ‘Não senhor’. ‘Então tu arrumas uma namorada (...), briga com ela e aí você faz uma música, faz lá a teu modo’” (citado por Lopes, N. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p. 134).

*fone falavam do carnaval*<sup>39</sup> – *Vou te abandonar*, simplesmente, diz alguma coisa: no caso, diz a queixa do compositor na sua relação amorosa.<sup>40</sup>

*Vou te abandonar* também é o exemplo mais antigo que conheço de um procedimento que se tornou corrente nas gravações de samba, que é a “chamada” do coro pelo solista, no último verso da estrofe, para a retomada do refrão. Tal “chamada” se faz pela antecipação do primeiro verso do refrão. Assim, como o refrão deste samba começa com “Eu vivo...”, o solista, depois de terminar a estrofe, adiciona a frase: “Agora eu vivo...”, dando a deixa para a volta do coro. Tal procedimento originou-se sem dúvida das necessidades práticas de disciplinar o canto em coro nas situações de ensaio ou desfiles dos blocos no carnaval. Mas ela se incorporou às normas do samba como uma espécie de pontuação musical, cantada e não apenas gritada, feita mesmo em gravações, situação que em princípio dispensa a prática de chamar a atenção do coro. *Na Pavuna* também apresenta uma chamada do coro após a estrofe, mas ela é feita simplesmente por uma exclamação do solista: “Agora!”, que não é cantada e nem antecipa as palavras do refrão.

Outra novidade importante de *Vou te abandonar* em relação a *Na Pavuna* e à maioria dos sambas gravados nos anos 1920 é o tamanho das partes, intimamente ligado à questão da variação harmônica. Assim, o refrão do samba de Heitor dos Prazeres constitui-se de 16 compassos, e não mais de oito. Esses 16 compassos, no entanto, são construídos pela duplicação de uma frase semelhante à de *Na Pavuna*, frase de oito compassos. A transformação dela em uma frase de 16 compassos é feita por meio de variação harmônica e do aumento da letra. Assim, enquanto em *Na Pavuna*, como nos sambas de Donga, Caninha e Sinhô, os oito compassos nos conduzem da tônica à tônica, passando pela dominante no caminho, os oito primeiros compassos de *Vou te abandonar* nos conduzem da tônica ao segundo grau, deixando para os oito compassos finais a tarefa de nos reconduzir à tônica passando pela dominante. Paralelamente a isso, enquanto a idéia expressa na letra de *Na Pavuna* se completa no final dos oito primeiros compassos, para completar sua idéia Heitor dos Prazeres precisa de 16, o que faz com que a repetição do refrão nos conduza a 32 compassos! Mais uma vez se manifesta aí o jogo de espelhos,

<sup>39</sup> Sandroni, op. cit., p. 128-30.

<sup>40</sup> Note-se que essa transitividade direta das canções populares brasileiras tende em alguns casos à intransitividade pura e simples, como indica o nome do bloco carnavalesco do pessoal do Estácio, *Deixa Falar*. Caetano Veloso viu isso muito bem quando escreveu a canção *Você é linda*, em cujo refrão se ouve: “Esta canção é só pra dizer, e diz”.

pois no início da história eram os compositores profissionais que faziam canções mais “longas”, enquanto os sambistas as faziam “curtas”.<sup>41</sup>

Mas há um ponto importante, a partir do qual se poderia argumentar que *Vou te abandonar* apresenta uma novidade absoluta em relação a *Na Pavuna*: trata-se do padrão rítmico da batucada. Enquanto neste último, como vimos, os *ostinati* rítmicos se resumem a figuras totalmente cométricas (caso do surdo e do suposto pandeiro) ou a variantes do paradigma do *tresillo* (caso dos tamborins), em *Vou te abandonar* o surdo toca *uma variante do paradigma do Estácio*, na qual o trecho, já analisado, equivalente ao “bum-bum-bum” de *Na Pavuna*, corresponde apenas à primeira metade (ver a transcrição do refrão). Essa novidade, no entanto, não deve ser concebida como uma essência autêntica, por fim encontrada, do mundo do samba. Mesmo se o paradigma do Estácio se conecta a uma lógica rítmica de origem africana (como, apoiando-me sobretudo nos trabalhos de Simha Arom, procurei mostrar em outro lugar), creio ser possível mostrar que seu uso e seu sentido no quadro do samba carioca não podem ser compreendidos fora do processo de diálogo entre sambistas dos morros e profissionais do rádio e do disco.

#### *Outras fontes consultadas*

Almirante (Henrique Foréis Domingues). “Aquarelas do Brasil”, programa de rádio produzido em 4.5.1945, editado no cassete “Escolas de Samba - nº1”, Rio de Janeiro, Collector’s, 1996.

Cabral, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

Cartola e Carlos Cachça. “Quem me vê sorrindo”, samba gravado nos discos *Native Brazilian music*, Columbia, reeditados pelo Museu Villa-Lobos em LP e posteriormente em CD.

Kolinski, Mieczyslaw. A cross-cultural approach to rhythmic patterns. *Ethnomusicology*, XVII/3 (September 1973), p. 494-506.

Severiano, Jairo et alii. *Discografia brasileira 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, 5 v.

<sup>41</sup> Sandroni, op. cit., p. 190 e ss.