



VOU VENCER: UMA ANÁLISE MUSICOLÓGICA DE UM SAMBA INÉDITO DE CARTOLA

José Gabriel Gonzaga Tavares¹
UNIRIO

Resumo: Este artigo apresenta uma análise musicológica de *Vou vencer*, samba inédito atribuído a Cartola, a partir de uma partitura localizada no acervo Rádio Mayrink Veiga, preservada no Arquivo Nacional (RJ). Por meio de uma abordagem que integra estudo histórico, análise documental e investigação estilística, busca-se investigar as condições históricas de produção da peça e propor diretrizes para uma reconstituição interpretativa, respeitando tanto a historicidade quanto a expressividade artística. A análise do manuscrito é articulada a referenciais da musicologia contemporânea, especialmente à noção de partitura como script performativo e aos princípios da performance historicamente informada. A proposta interpretativa considera a reativação da obra como gesto de arqueologia sonora, buscando não apenas recuperar sua sonoridade, mas também reinscrever sua função cultural.

Palavras-chave: Cartola; arqueologia sonora; arranjo; samba de terreiro; performance historicamente informada.

VOU VENCER: MUSICOLOGICAL ANALYSIS OF AN UNRELEASED SAMBA BY CARTOLA

Abstract: This article presents a musicological analysis of *Vou Vencer*, an unreleased samba attributed to Cartola, based on a manuscript preserved in the Rádio Mayrink Veiga collection at the Arquivo Nacional (RJ). Through an approach that combines historical research, documentary analysis, and stylistic investigation, the study aims to examine the work's historical conditions of production and propose guidelines for an interpretative reconstruction, respecting both its historical context and artistic expressiveness. The analysis of the manuscript is grounded in contemporary musicological frameworks, particularly the concept of the score as a performative script and the principles of Historically Informed Performance. The interpretative proposal considers the reactivation of the piece as an act of sonic archaeology, seeking not only to recover its sound but also to reinscribe its cultural function.

¹ Mestrando (Musicologia - Documentação e história da música) e bacharel em Música (MPB-Arranjo) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua como cantor, arranjador, instrumentista, regente e diretor musical para shows e espetáculos. Para ouvir Sylvia Telles é seu primeiro livro, fruto de uma década de trabalho e conta com depoimento de artistas como João Gilberto, Marcos Valle e Maria Bethânia, prefácio de Joyce Moreno e quarta-capa de Ruy Castro; finalista do Prêmio Profissionais da Música (2023). É editor do blog Girando no Prato, que apresenta materiais e textos inéditos em história da música brasileira. Contato: gabriel.gonzaga1@gmail.com | girandonoprato.wordpress.com

Keywords: *Cartola; sonic archaeology; arrangement; samba de terreiro; Historically Informed Performance.*

VOU VENCER: ANÁLISIS MUSICOLÓGICO DE UN SAMBA INEDITO DE CARTOLA

Resumen: *Este artículo presenta un análisis musicológico de *Voy a vencer*, un samba inédito atribuido a Cartola, basado en un manuscrito conservado en el acervo de la Radio Mayrink Veiga del Archivo Nacional (RJ). A través de un enfoque que combina la investigación histórica, el análisis documental y la indagación estilística, el estudio busca examinar las condiciones históricas de producción de la obra y proponer directrices para una reconstrucción interpretativa que respete tanto su contexto histórico como su expresividad artística. El análisis del manuscrito se fundamenta en marcos teóricos musicológicos contemporáneos, en particular el concepto de partitura como guion performativo y los principios de la interpretación históricamente informada. La propuesta interpretativa considera la reactivación de la pieza como un acto de arqueología sonora, que busca no solo recuperar su sonoridad, sino también reinscribir su función cultural.*

Palabras clave: *Cartola; arqueología sonora; arreglo; samba de terreiro; interpretación históricamente informada.*

1. Introdução

O samba é um dos pilares da identidade musical brasileira, e poucos nomes estão tão intrinsecamente ligados à sua formação quanto Angenor de Oliveira (1908-1980), o Cartola. Sua trajetória artística atravessou distintas fases e contextos, sendo continuamente redescoberta e reinterpretada através de livros, biografias, tributos fonográficos e espetáculos teatrais. Já o avanço da pesquisa musicológica brasileira revela partes ainda inexploradas de sua vasta obra.

Este trabalho concentra-se na análise de *Vou vencer*, samba inédito atribuído a Cartola, apresentado no programa radiofônico Na Batida do Samba, transmitido pela Rádio Mayrink Veiga em 1956, e cuja única fonte conhecida é um arranjo manuscrito guardado no Arquivo Nacional (RJ)². A falta de gravação e a ausência da letra conferem à música um status de enigma histórico: um convite a examinar o documento histórico musical não como testemunho absoluto, mas sim objeto de camadas interpretativas a serem desveladas criticamente. E sua reativação, um ato de “arqueologia sonora” resultado da escavação e compreensão dessas camadas.

Este artigo se propõe a examinar *Vou vencer* a partir de uma abordagem musicológica que considere não apenas os aspectos técnicos da partitura — suas idiossincrasias, intervenções e mediações —, mas também o contexto histórico, cultural e estético que permeavam o universo de Cartola na década de 1950.

² A listagem das partituras remanescentes do acervo da emissora foi realizada pelo autor em 2018, parte de projeto de Iniciação Científica sob orientação do prof. Dr. Cliff Korman, ocasião em que foi localizada a partitura de *Vou vencer*. Atualmente, o acervo da emissora é foco de estudo do autor no curso de mestrado em musicologia (Documentação e História) UNIRIO.

A análise tem como propósito não apenas resgatar a obra, mas também fundamentar uma nova interpretação que preserve sua essência histórica e expressividade, com base nos marcos da Performance Historicamente Informada a partir de Cook (2013). O texto está dividido em três partes principais: contexto histórico e biográfico, análise do manuscrito e propostas interpretativas. Assim, este estudo se insere na interseção entre a pesquisa acadêmica e a prática artística, contribuindo para a preservação e difusão da memória musical brasileira.

2. Infância e formação no morro da Mangueira

A biografia de Cartola está indissociavelmente ligada às transformações urbanas e culturais do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Nascido no bairro do Catete em 11 de outubro de 1908, Angenor de Oliveira foi o terceiro filho de Sebastião Joaquim de Oliveira e Aída Gomes, migrantes originários de Campos (RJ), que vieram à capital para trabalhar como cozinheiro e empregada doméstica na casa de Nilo Peçanha, então senador e futuro presidente da República (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 23-24). Criado no seio de uma família numerosa — que viria a ter onze filhos ao todo —, Angenor passou seus primeiros anos no bairro de Laranjeiras, numa vila operária vinculada à Fábrica Aliança (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 30-33).

Seu contato inicial com a música veio do pai, que tocava cavaquinho nos ranchos carnavalescos e participava ativamente do Rancho dos Arrepiados. Essa herança familiar e afetiva foi decisiva: “o micróbio do samba me foi injetado pelo velho”, diria Cartola (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 34). As experiências nos ranchos — especialmente com os Arrepiados, de cores verde e rosa — marcaram não apenas sua memória lírica, mas também influenciaram a estética futura da Estação Primeira. Em entrevista, ele relembra com emoção: “Eu era muito garoto quando saía com toda a família no Rancho dos Arrepiados [...] a primeira vez que vesti uma fantasia. [...] Isso está marcado no meu peito até hoje” (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 34).

A mudança para o Morro da Mangueira, ocorrida por volta de 1919, foi motivada pela piora na condição financeira da família. O processo de favelização e empobrecimento urbano, então em curso, expulsava famílias pobres do centro e das zonas nobres em direção aos morros³. Sobre essa fase, Moura (1988, p. 48) observa que “com o emprensamento habitacional, o morro começou a ser progressivamente ocupado. Cartola contava que quando chegou lá não havia muito mais do que cinquenta barracos na encosta”. Cartola, como outros jovens afetados pela gentrificação, encontrou nesses espaços tanto precariedade quanto uma rede de sociabilidade e potência, transformando sua percepção da cidade, dos afetos e da violência (Fig. 1).

³ O período da República Velha (1889-1930), ficou conhecido no Rio de Janeiro como era do “bota abaixo”, onde bairros e morros inteiros foram derrubados para construção de avenidas e execução de obras públicas, afetando sobretudo as camadas populares que habitavam esses locais. O maior símbolo foi o arrasamento do Morro do Castelo em 1922, marco histórico do Rio de Janeiro. (Lira Neto, 2019, p. 24).

Figura 1 – Jovem Cartola em Mangueira



(Fonte: Moura, 1988, p. 71)

Na Mangueira, o jovem Cartola teve contato com práticas musicais e religiosas, onde se cruzavam o samba, o choro, o jongo, os terreiros de candomblé e as rodas de malandragem. Cartola relembra: "Naquela época, samba e macumba era tudo a mesma coisa". (Cartola *apud* Moura, 1988, p. 24)

Aprendeu cavaquinho de forma autodidata, "dando escondido umas voltinhas no instrumento", como relatam Barboza e Oliveira Filho (1998, p. 36), e logo passou a frequentar rodas de samba com figuras locais como Artuzinho, Antonico e Tio Cipriano. Moura sintetiza essa transição dizendo: "das bocas para o samba, foi um pulo" (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 42). Foi nesse contexto que se consolidou a sensibilidade artística de Cartola, fundada na escuta, na oralidade e na participação comunitária.

Em 1923, Cartola funda o Bloco dos Arengueiros, reunindo os primeiros amigos e compositores, como Saturnino Gonçalves e Carlos Cachaça — que se tornaram parceiros de tantos sambas e grandes amigos" (Moura, 1988, p. 24).

Aqui na Mangueira tinha diversos blocos, blocos de sujo, essas coisas. E então, tinha os blocozinhos familiares e tinha os nossos, que eram bagunceiros. Eram rapazes sem noção de responsabilidade, não ligava pra nada. Fazíamos o nosso carnaval à vontade, saíamos pra qualquer negócio, a fim de briga. Assim, era desprezado pelas moças, pelas famílias (Cartola *apud* Moura, 1988, p. 23).

Segundo Barbosa e Oliveira Filho, a inserção nos ranchos forneceu os primeiros modelos musicais e poéticos: "Cartola carregava gambiarras e observava o mestre-sala com passos marcados por graciosos desenhos coreográficos. Ouvia as marchas e decorava versos com palavras como 'aurifulgentes' e 'melopéias' — que se tornaram os seus modelos preferidos" (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 34). Essa dimensão simbólica e vocabular da linguagem dos ranchos reapareceria mais tarde na escolha de títulos e na escrita poética de seus sambas.

O Morro da Mangueira, antes conhecido pelas turmas de sambistas e capoeiras (Moura, 1988, p. 28), viu emergir um processo de institucionalização de sua produção cultural com a fundação da Estação Primeira de Mangueira em 1928. Segundo Moura (1988, p. 24-26), a gênese da Mangueira está ligada à dissolução

e reorganização de blocos e cordões como os Arengueiros, os Príncipes da Floresta e os Estrelas da Mangueira. A partir de disputas internas e do desejo de representar o morro no universo das primeiras escolas de samba, figuras como Cartola, Carlos Cachça, Saturnino Gonçalves (Satur) e Zé Espinguela lideraram a criação de uma agremiação com identidade própria: “A expressão “escola” não só revelava a confiança de seus componentes em sua arte, como servia para dar respeitabilidade ao grupo e respaldo as suas ambições de ascensão social através do samba.” (Moura, 1988, p. 29).

Cartola é autor de sambas emblemáticos da primeira fase da escola, como *Chega de Demanda*, canção que funciona quase como uma carta de princípios da nova agremiação. A letra afirma: “Chega de demanda / Chega! / Com este time temos que ganhar / Somos da Estação Primeira / Salve o Morro da Mangueira” (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 59) — atestando a construção de uma identidade coletiva fundamentada no orgulho do lugar e na autoridade cultural do morro.

Com a geração de Cartola veio a concepção de torná-la uma academia do morro, instância de crítica e de formação de novos compositores, lembrando as lições dos mestres do Estácio. Cartola era rigoroso com o desenvolvimento melódico e harmônico de um samba, e com Cachça discutia sua poética corrigindo o português dos novos sambistas num momento em que era importante afirmar-se contra acusações de primitivos e analfabetos.” (Moura, 1988, p. 128)

Nesse período, Cartola também compôs *Que infeliz sorte* (1929), *Tenho um novo amor* (1932, em parceria com Noel Rosa) e *Divina Dama* (1933) (Fig. 2), que alcançaram grande circulação nas vozes de Francisco Alves, Carmen Miranda, Mário Reis e Sílvio Caldas. Em 1940, a convite de Heitor Villa-Lobos, participa de uma sessão de gravação sob direção de Leopold Stokowski, onde grava *Quem me vê sorrir* com um conjunto de instrumentistas e pastoras da Mangueira.

Figura 2 – O samba desce o morro: artistas populares sobem a Mangueira em busca dos sucessos de Cartola



Fonte: Coleção Gilberto Inácio Gonçalves.

Essa e outras obras marcaram o reconhecimento artístico de Cartola, mesmo que sua imagem pública ainda fosse difusa. Como observam Barboza e Oliveira Filho, sua produção até os anos 1940 era mais conhecida pelos intérpretes que a gravavam do que por seu nome propriamente dito (Barboza; Oliveira Filho, 1988, p. 165). Embora suas músicas circulassem, o próprio Cartola permanecia à margem da fama.

A década de 1940 representa um período de profundas transformações pessoais e estruturais para Cartola. O sambista, outrora protagonista na organização musical e poética da Estação Primeira de Mangueira, começa a se distanciar do centro das decisões da escola, ao passo que o samba-enredo se institucionaliza como espetáculo para o consumo urbano e turístico (Moura, 1988, p. 128). Esse movimento, conforme o autor aponta, leva à substituição do samba mais lento e lírico por composições mais aceleradas e performáticas, alinhadas às novas exigências de cronograma, tema e impacto visual:

Mas, com a garantia e as subvenções concedidas pelo governo vieram os regulamentos do desfile, e principalmente, a imposição do "tema histórico nacional", que forçava as comunidades faveladas a se voltarem para uma história oficial que consagrava sua subalternização como casta e depois como classe. O interesse que a cidade começou a desenvolver pelas escolas, e particularmente o turismo - uma das fontes básicas de renda -, da ainda Capital, colocou progressivamente no seu próprio centro de decisões o interesse e a sensibilidade de estranhos ao mundo do samba. (Moura, 1988, p. 128)

A esse esvaziamento simbólico no campo do samba se somam episódios críticos em sua vida pessoal. Em meados dos anos 1940, Cartola é acometido por uma grave meningite, o que o afasta completamente do trabalho regular e da atividade musical (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 156). Após a morte de sua companheira Deolinda, Cartola entra num período de apagamento voluntário, distante da cena cultural carioca. Envolvido com a enigmática Donária, afasta-se dos amigos, da Mangueira e do próprio samba (Barboza; Filho, 1998, p. 162). Ainda assim, compõe o samba enredo *Vale do São Francisco* (com Carlos Cachça) para enredo de 1948, com o qual a Mangueira obteve o quarto lugar⁴.

No início dos anos 1950, Cartola estava praticamente ausente do cenário cultural carioca, sua figura parecia diluída no tempo. Muitos o consideravam morto⁵, e sua produção anterior era lembrada, quando muito, pelos intérpretes que haviam gravado suas canções. Apesar de não romper totalmente com sua identidade de compositor, esse foi um período de isolamento, marcado por dificuldades econômicas extremas e alcoolismo. Foi nesse contexto que, em 1956, o jornalista e cronista Sérgio Porto — mais conhecido pelo pseudônimo Stanislaw Ponte Preta — teve papel decisivo ao "descobrir" Cartola lavando carros em uma garagem no bairro de Ipanema. A imagem de um compositor ilustre reduzido à invisibilidade social oferecia um retrato pungente das contradições entre memória e apagamento no campo da música popular, expressão que condensava tanto o espanto quanto a exaltação romântica de seu resgate:

⁴ Visto em: <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/desfiles/1948.htm>. Acesso em 14/05/2025

⁵ Em 1954, Herivelto Martins, seu companheiro em Mangueira desde os anos 1920, diz no samba Saudade da Mangueira: "Tenho saudades da Mangueira / Daquele tempo que eu batucava por lá / Tenho saudades do terreiro da Escola / Sou do tempo do Cartola / Velha Guarda o que é que há?"

Cartola descreveu inúmeras vezes esse encontro com minúcia cinematográfica: ele de macacão molhado do trabalho, que tinha conseguido como lavador de carros, de 10 às 6 da manhã, em Ipanema. Na madrugada, Cartola foi beber um cafezinho no bar, Sérgio vindo de alguma redação, um uísque. Os dois se abraçaram. O jornalista se espantou com sua aparência abatida: "e o samba?" O sambista falou das dificuldades, mas também dos novos sambas, Stanislaw se entusiasmou. Nos próximos dias os dois voltaram a se reencontrar, muitas vezes na casa de Mário Saladini, com Lúcio, o cartunista Lan, Haroldo Costa e outros amigos em posições de destaque no jornalismo ou na administração carioca. (Moura, 1988, p. 133)

3. Sérgio Porto e o programa Na Batida do Samba

Lançado em 1955, o programa Na Batida do Samba foi uma das principais iniciativas da Rádio Mayrink Veiga⁶ voltadas à revalorização do repertório tradicional da música popular brasileira. Idealizado por Sérgio Porto e Haroldo Barbosa, com acompanhamentos da Orquestra Tabajara de Severino Araújo, e apresentado inicialmente por Almirante, o programa se destacou por adotar uma abordagem centrada no compositor — e não no cantor —, revertendo a lógica predominante da indústria cultural radiofônica do período (Fig. 2).

Cada edição focalizava um compositor ou um eixo temático, intercalando narrações em verso (escritas por Juraci Xavier e recitadas por Almirante ou Carlos Henrique), performances vocais e instrumentais, e pequenas vinhetas que contextualizavam as canções. Conforme relatado na revista *A Cigarra*, o programa “prestigia de maneira decisiva os nossos ritmos — exatamente num momento em que o samba começa a reagir contra o cerco das versões” (*A Cigarra*, 1955, p. 86). Além do rádio, o programa também teve desdobramentos na televisão, sendo transmitido pela TV Paulista e TV Rio, no Rio de Janeiro, com colaboração do cartunista Lan com elementos visuais e pesquisas iconográficas.

⁶ A Rádio Mayrink Veiga (1926-1965) foi uma das primeiras emissoras fundadas no Brasil (1926-1965) e pioneira da linguagem do rádio-espetáculo.

Figura 3 – Um programa para a divulgação da música brasileira



Fonte : Radiolândia, 19 jan 1957, p. 62-63

Na Batida do Samba se dedicava também à redescoberta de repertórios negligenciados e de nomes esquecidos pelo grande público, onde Sérgio Porto procura constituir uma espécie de “museu vivo” do samba. Vale citar que Porto era sobrinho de Lúcio Rangel, um dos principais nomes da pesquisa musical entre os anos 1940 e 50 no Brasil (Sérgio, 1998, p. 58), pioneiro em conferir caráter científico e musicológico à música popular e urbana. Como aponta a revista *Radiolândia* em reportagem especial, o programa “vem realizando um excelente trabalho de divulgação dos compositores brasileiros desconhecidos do grande público”; destaca ainda que o objetivo era “mostrar aos telespectadores como um samba pode nascer das pontas de uns dedos talentosos batidos contra uma caixa de fósforos” (*Radiolândia*, 19 jan. 1957, p. 62-63), valorizando a figura do compositor em sua dimensão mais popular e artesanal.

Sérgio botava o Cartola sentado numa cadeira assim ao lado e ficava empolgadíssimo ouvindo aquelas coisas entre popular e sofisticada que ele cantarolava. Ninguém ali sabia direito quem era, nem a importância que viria a ter naquele tímido cantador. Sérgio sabia. Tanto que mandava orquestrar algumas músicas dele e veiculava dentro do programa Na batida do samba, da Mayrink – relembra Robertinho Silveira, que trabalhava com Porto (Sérgio, 1998, p. 186).

A presença de Cartola no programa Na Batida do Samba ocorreu, afinal em 10 de julho de 1956, apresentando um artista ligado, sobretudo, à tradição das escolas de samba; o repertório, apesar de obscuro e inédito naquele momento, seria consagrado futuramente em gravações do próprio compositor⁷.

Tabela 1 – Relação das músicas apresentadas na edição em homenagem a Cartola

Música	Autor	Arranjador	Data	Intérprete	Programa
Ninguém é imortal	Cartola	Pereira dos Santos	10/07/56	Alcides Gerardi	Na batida do samba
Vou vencer	Cartola	Nozinho	10/07/56	Cyro Monteiro	Na batida do samba
Quem me vê sorrir	Cartola	Severino Araújo	10/07/56	Dalva de Andrade	Na batida do samba
Deus te ouça	Cartola	-	10/07/56	Raul Moreno	Na batida do samba
Deus te ouça (Passagem)	Cartola	-	10/07/56	-	Na batida do samba
Divina dama (Passagem)	Cartola	Pereira dos Santos	10/07/56	-	Na batida do samba
Que me vê sorrir	Cartola	-	10/07/56	-	Na batida do samba
Vale de São Francisco (Passagem)	Cartola	-	10/07/56	-	Na batida do samba
Vale de São Francisco	Cartola / Carlos Cachaça	Severino Araújo	10/07/56	Carlos Roberto	Na batida do samba
Sim	Cartola / Osvaldo Martins	Severino Araújo	10/07/56	Onéssimo Gomes	Na batida do samba

Fonte: Acervo Rádio Mayrink Veiga – Arquivo Nacional/RJ

4. A partitura de “*Vou vencer*”: análise documental e estilística

A peça *Vou Vencer*, até o momento, permanece inédita em gravação, não aparece em sua musicografia oficial (Barboza; Oliveira Filho, 1998, p. 200) ou é sequer citada em entrevistas posteriores do compositor, sendo a partitura manuscrita, localizada no acervo da Rádio Mayrink Veiga e atualmente sob guarda do Arquivo Nacional/RJ, sua única fonte remanescente.

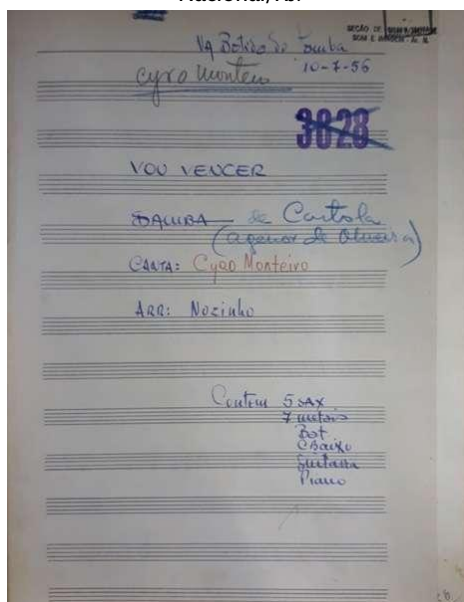
Cartola, você poderia exemplificar aqui quais os sambas que você compôs para a Mangueira especificamente? Você chegou a fazer muitos? - Não sei, não sei, que eu esqueci muita coisa. Naquele tempo eu tinha memória boa, fazia samba à-toa, à-toa. (Cartola, 1998, p. 24)

⁷ A partir de 1972, aos 65 anos, lança 4 álbuns com sua produção autoral, onde se destacará “As rosas não falam”, “Alvorada” e outras.

Neste caso, mesmo a autoria da música acaba acontecendo de maneira indireta, mediante indícios robustos: além de uma anotação clara de autoria na capa, existe o arranjo das demais peças do programa, todas com a mesma data. A preservação dessa partitura (Fig. 4) — um caso excepcional, dado o desaparecimento da maior parte do arquivo da emissora — representa uma oportunidade rara de investigar uma peça ainda não absorvida pela tradição fonográfica e crítica da música popular brasileira. A presença no programa e no conjunto documental, portanto, não deve ser vista como mero dado descritivo, mas uma janela para as tensões entre documento e performance, rádio e rua, partitura e oralidade, fazendo-se necessário compreender o processo de mediação sonora operado por Na Batida do Samba.

Embora a partitura indique a interpretação pelo cantor Cyro Monteiro — o que confirma a existência de uma letra, hoje perdida —, a ausência de gravações conhecidas limita a análise a uma escuta “imaginada”, reconstruída a partir de elementos escritos, referências estilísticas e práticas de época.

Figura 4 – Partitura de *Vou vencer*, localizada no arquivo da Rádio Mayrink Veiga, sob guarda do Arquivo Nacional/RJ.



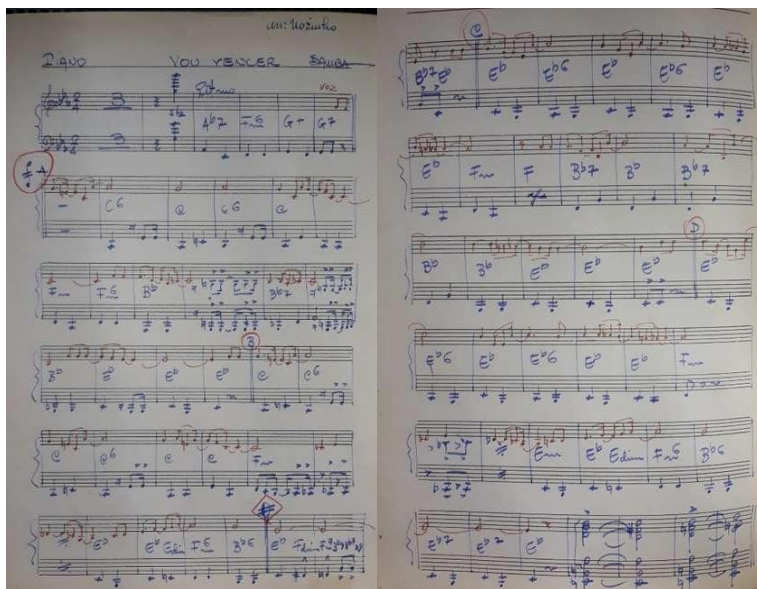
Fonte: Acervo Rádio Mayrink Veiga – Arquivo Nacional/RJ

Assinada pelo maestro pernambucano Nozinho⁸ (Manuel Alves de Oliveira), a partitura consiste em uma grade manuscrita e partes cavadas para base rítmica (piano, guitarra, contrabaixo, bateria) e sopros (cinco saxofones, quatro trompetes, três trombones), organizadas segundo os padrões orquestrais do rádio brasileiro da época.

⁸ Maestro Nozinho atuou no princípio dos anos 1950 nas Rádio Jornal do Comércio de Recife (PE), Rádio Tabajara (PB), Record (SP) e gravou discos de 78 rpm entre 1952 e 1958. (Radiolândia, 6 ago 1955, p. 18; Fon Fon, 23 fev 1952, p. 14). Esteve sob contrato com a Rádio Mayrink Veiga entre 1956 e 1959, conforme documentação arquivística. Para discografia, ver mais em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/xCreator/nozinho/>

Apesar da proposta coesa de instrumentação, o resultado musical, ao que tudo indica, apresenta diversas fragilidades estruturais e estilísticas. O próprio arranjo levanta questões de coerência interna: a música parece iniciar em Dó maior, mas a armadura de clave e a modulação na seção C apontam para um assentamento final em Mi bemol maior, sem que o percurso tonal se resolva de maneira clara (Fig. 5).

Figura 5 – As diversas mediações impostas durante o processo de arranjo da peça afastam o resultado final da concepção original, resultando num percurso harmônico confuso e destoante do estilo.



Fonte: Acervo Rádio Mayrink Veiga – Arquivo Nacional/RJ

Além disso, no processo de transcrição da melodia, o ritmo harmônico e as antecipações características do samba parecem estar mal resolvidos. Os acordes de Fá menor, por exemplo, aparecem na cabeça do compasso, mas a análise melódica sugere que deveriam ser antecipados, como é típico na linguagem do samba urbano da época, como aponta Sandroni (2001)⁹ — com quedas harmônicas sobre a semicolcheia anterior ao tempo forte. Esse tipo de síncope é uma marca da expressividade rítmica do gênero e sua ausência tende a conferir rigidez à música. Verifica-se especificamente no compasso 15, a sensação é de que o acorde está deslocado em um compasso (deveria entrar no 14), o que compromete a fluência formal e pode indicar erro de escrita ou transcrição.

A seção E da partitura (Fig. 6) — um interlúdio instrumental sem material melódico novo — tampouco se integra organicamente ao restante da peça. Sua função estrutural permanece incerta: não há desenvolvimento temático, modulação clara ou motivo rítmico que justifique sua presença como ponte ou clímax. Tal estrutura enfraquece a coesão do arranjo, sugerindo uma intervenção mais funcional do que estética por parte do maestro Nozinho, possivelmente motivada por

⁹ Em sua obra referencial “Feitiço decente (2001)”, o autor elabora mais profundamente o conceito de “síncope característica”, como um elemento central para entender as transformações do samba no Rio de Janeiro, distinguindo o estilo antigo (associado ao lundu e maxixe) do estilo novo (samba do Estácio — leia-se “oriundo das escolas de samba”).

exigências do formato radiofônico (tempo de duração, inserção de propaganda, distribuição de solos etc).

Figura 6 – Interlúdio E sem desenvolvimento temático ou função clara



Fonte: Acervo Rádio Mayrink Veiga – Arquivo Nacional/RJ

A harmonia é baseada nos acordes funcionais e triádicos (graus I, IV e V), contrastando com as reharmonizações enriquecidas com tensões e inversões que se verificará nas gravações de Cartola a partir dos anos 1970. Mesmo sem letra, é possível identificar traços líricos e harmônicos que remetem a outras obras do compositor, como *Alvorada* (Fig. 7), como as frases cromáticas que repousam em subdominantes (IV) menores ou com sétima menor.

Figura 7 - Recorrência de eixos cromáticos descendentes em composições posteriores, como em *Alvorada* (Cartola)



Fonte: Chediak, 2024

4. Diretrizes para uma reconstituição interpretativa

Os contrastes observados entre partitura e referência estilística levantam uma questão central sobre o tipo de escuta que deve orientar a reconstituição de *Vou vencer*.

A análise documental revela uma partitura incompleta, privada de letra, com sinais de mediações diversas entre a voz do compositor e sua apresentação ao vivo, sugerindo estar mais como suporte do que descrição fidedigna. Nesse sentido, os apontamentos de Nicholas Cook em *Beyond the Score* (2013) oferecem um abrangente quadro conceitual: para ele, partituras devem ser compreendidas não como textos literais, mas como roteiros performativos, mais próximos de scripts teatrais.

A Performance Historicamente Informada (HIP), abordagem central na discussão do autor, busca recriar a música do passado com base em instrumentos, técnicas e estilos de época para resgatar a "autenticidade histórica". Para ele, a HIP não é uma busca por autenticidade estática, mas uma prática criativa e crítica que revela múltiplas possibilidades interpretativas informadas por contexto histórico. Cook ressalta que o movimento HIP "preocupava-se particularmente em trazer de volta os valores retóricos para a performance, não meramente 'acertar as notas'"

(Cook, 2013, 91-134); ela abre caminho para outras formas de articulação interpretativa, ligadas à tradição oral, gestualidade e corpo

Em que pese o estudo de Nicholas Cook ter como foco a *western art music* (música de arte ocidental, tradução nossa) e se valer de exemplos como Corelli e Mozart (Cook, 2013, p. 3), o autor Alcofra (2021) observa que os apontamentos de Cook são válidos também aos repertórios populares se observadas algumas relações:

A interação do intérprete popular com a partitura é diferenciada, servindo esta como um roteiro, de campo aberto, com margem para inúmeras interpretações. A partitura de uma música de concerto já traz em seu bojo símbolos que devem ser seguidos quase à risca, não permitindo devaneios ousados na execução. Desta forma, a popularidade e transmissão de uma canção popular é mediada através de sua execução, de uma performance específica, ou mesmo através de um arranjo. (Alcofra, 2021, p. 15)¹⁰

Alcofra reconhece ainda tensões intrínsecas às classificações “popular” e “erudita”, localizada em “uma literatura acadêmica que tem produzido a respeito de uma falsa dicotomia entre eles”, separados como “grande tradição” e (erudita/hegemônica) e a “pequena tradição” (cultura popular) (Alcofra, 2021, p. 11). Em sua reflexão sobre a obra de Nicholas Cook, Alcofra acrescenta:

“Podemos colocar as partituras em dois campos: I) a de música popular, de campo mais aberto, como um roteiro cinematográfico II) a partitura da música de concerto, textual, de campo mais fechado, similar ao texto gramatical, da literatura.” [...] A leitura de uma partitura, no âmbito da música de concerto europeia (texto), ainda que possa gerar diversas interpretações e performatividades, ela está baseada na ideia de um suposto “original” de pertencimento, de campo mais fechado, ao passo que na leitura de uma partitura na música popular (roteiro), esse ideal de “original” se dilui com mais facilidade através das muitas mediações ocorridas durante o processo. (Alcofra, 2021, p. 12-13)

Assim, ao invés de tentar “extrair a obra” contida na partitura de *Vou Vencer*, o manuscrito deve ser lido como um documento incompleto, um ponto de partida para um gesto sonoro que integra história, voz e comunidade. Em vez de uma reinterpretação fiel à partitura, o mais coerente se revela tratá-la como ponto de partida para uma escavação crítica — uma arqueologia sonora que leve em conta o repertório de performance do samba de terreiro, suas formas de acentuação, antecipação, balanço e melodia oral. Em outras palavras, a ideia de que a música é um som escrito, e a performance consiste em reproduzi-las ignora o caráter social e corporal da música.

A performance, nesse contexto, não apenas interpreta a partitura — ela a completa, é um ato criativo onde o significado emerge. Nesse sentido, uma reinterpretação poderá funcionar como reconstrução informada, respeitando a partitura como vestígio, mas atualizando suas lacunas com base em práticas históricas e sonoridades equivalentes.

Considerando que *Vou vencer* foi apresentada no mesmo programa que *Vale do São Francisco*, a hipótese é que a sonoridade pretendida estivesse mais próxima

¹⁰ O autor reconhece outras tensões naturais dos termos “música popular” e “música erudita”,

do universo das escolas de samba, sobre o qual Cartola construiu sua carreira, do que do samba-canção então dominante no ambiente do disco e do rádio, meios no qual circulou apenas esporadicamente.

Figura 8 - Primeira gravação da Estação Primeira de Mangueira como agremiação, não acompanhando gravações simplesmente.



Fonte: Acervo Paulo Mathias

O registro fonográfico de *Vale do São Francisco*, com Nuno Veloso e a bateria da Mangueira (1960), é uma referência próxima nesse sentido: integrante do LP *Salve, Mangueira!*, trata-se de um documento quase etnográfico, no qual a voz potente de um coro de pastoras se sobrepõe a uma base de percussão densa e orgânica, sem as camadas de arranjo, microfonação e polimento que caracterizavam o rádio; além de um texto informativo na contracapa.

Sob a direção de Nuno Veloso - que, entrevistado, nos forneceu os traços básicos para a elaboração desta contracapa - um grupo de integrantes da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira reconstituiu, dentre as naturais limitações de um estúdio de gravação, o ambiente musical típico de uma escola de samba em atividade em plena Avenida Rio Branco, com as vozes do solista (aqui, o próprio Nuno) e das baianas sobrepujando a cerrada marcação da bateria. Ao ouvir estas faixes, o ouvinte inevitavelmente é levado a imaginar um feérico desfile de uma escola de samba, com suas coloridas fantasias, com seus estandartes iluminados, com suas baianas chelas de vida e trejeitos, com seus passistas estilizados (Barros, 1960).

O texto, assinado pelo produtor Elmo Barros (1960), embora não tenha “a pretensão de um ensaio sobre escolas de samba”, tem caráter musicológico ao fotografar os aspectos históricos da escola, descrever (em texto bilíngue) suas alas, a composição da bateria, da sonoridade das pastoras, nome de seus titulares e fundadores, na intenção de sugerir ao ouvinte “reconstituir o ambiente musical típico de uma escola de samba em plena atividade”. Apresentar contextualmente o conteúdo do disco demonstra que, numa proposta de reconstituição interpretativa, a escolha das vozes, dos instrumentos e da dinâmica se vale de um esforço em conciliar fidelidade histórica, contextual e expressão artística “dentro das limitações naturais de um estúdio” (Barros, 1960).

Embora a parte instrumental assuma proporções gigantescas no aspecto sonoro global da Escola quando em função, a exposição da música é puramente vocal, pois todos os

instrumentos são de cunho percussivo, que servem para criar atmosfera e marcar o ritmo. Compõe-se a Ala dos Bateriais dos seguintes instrumentos e utensílios caseiros:

Surdos-marcadores (10); surdos-repicadores (10); taróis (10); caixas de guerra (8); tamborins (60); cuícas (8); pandeiros (12); reco-reco (12); agogôs (12); afoxés (3); triângulos (2); chocalhos (10); frigideiras (3) e garfos (3) além de uma infinidade de apitos. Todos os integrantes cantam, embora o papel de solistas esteja confiada a Nuno Veloso e Jamelão. (Barros, 1960)

O caráter etnográfico do projeto se revela na preocupação do produtor em apresentar “uma coletânea que se constitui, realmente, num achado precioso não só para os amantes do autêntico samba de morro, mas também para os estudiosos da música popular brasileira” (Barros, 1960).

A escola de samba representa uma das mais admiráveis e pitorescas tradições do povo carioca; é uma instituição em que a gente humilde aprende não apenas o samba, porém o amor pelas coisas e história de sua pátria, o senso do trabalho de equipe, o respeito ao próximo. A escola de samba é uma escola de civismo. (Barros, 1960)

Sobre a ausência da letra em *Vou vencer* - talvez seu ponto mais sensível, especialmente quando se considera que a dimensão poética de Cartola sempre merecerá destaque à parte -, o texto sugere que esta falta pode adquirir caráter funcional nos ensaios da escola, o de proteger o tema do enredo às vésperas do desfile. Assim, a substituição dos versos por “lá lá lá” torna-se uma possibilidade, não uma lacuna:

Os compositores, então, apresentam seus sambas (cada um pode apresentar dois), que são submetidos ao julgamento de uma Comissão formada pelo Presidente da Escola, Presidente da Ala dos Compositores, Diretor de Harmonia e 3 elementos alheios à entidade (em 1960 foram convidados Ary Barroso, Sergio Porto e Luiz Bonfá); esse julgamento é feito na Sede da Escola, uma semana antes do Carnaval. Antes de julgadas, entretanto, algumas dessas músicas são apresentadas nos ensaios, entre as chamadas “músicas de rua” (grifo nosso); quando são por demais reveladoras do enredo, são apenas solfejadas. (Barros, 1960)

Ao destacar à parte a “música de rua” no processo de seleção dos sambas-enredo, o autor também delimita um traço interpretativo entre as músicas praticadas no âmbito das escolas, o que pode ajudar a localizar as características originais de *Vou vencer*. Em 2007, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural) reconheceu como patrimônio imaterial brasileiro três matrizes do samba do Rio de Janeiro: o partido alto, o samba de terreiro e o samba-enredo como as modalidades que ancoram a tradição do samba na cidade. Nascidos da integração entre as comunidades negras, das casas das tias baianas às escolas de samba, são vertentes do samba que tem funções e percursos particulares:

Diferentemente do partido-alto, que se define diretamente por características formais (musicais e poéticas), e do samba-enredo, que se caracteriza principalmente por sua função, o samba de terreiro parece se definir antes pelo seu contexto, ou seja, pelo fato de ser um tipo de samba que ocorre no terreiro. [...] Mas o terreiro, em um sentido mais restrito, designa especificamente a área comum de uma escola de samba. Dado o papel fundamental (propriamente matricial) das escolas, desde os anos 30, na

constituição do samba, o samba de terreiro define-se como aquele feito para consumo interno delas ou, por assim dizer, como o lado de dentro do samba organizado. (IPHAN, 2007, p. 50)

A associação de Cartola com a Mangueira e sua atuação nos bastidores das escolas reforçam a hipótese de que *Vou Vencer* pudesse ter sido concebida como parte de um repertório destinado ao “lado de dentro” das agremiações — ou, ao menos, permeado por essa lógica interna de valorização da comunidade, do afeto e da oralidade. Diferentemente de outras modalidades como o partido-alto ou o samba-enredo, o samba de terreiro se define menos por elementos formais e mais por sua função e contexto comunitário: “Dessa forma, temos o samba de terreiro caracterizado mais como uma prática sociomusical do que propriamente como um tipo específico de samba” (IPHAN, 2007, p. 51). Esses sambas eram tradicionalmente criados e apresentados nos espaços internos das escolas — os terreiros — e funcionavam como veículos de identidade coletiva, memória e celebração afetiva. *Vou vencer* poderia até representar a postura coletiva, do coro a cantar a confiança da vitória nos desfiles.

Do ponto de vista estrutural, os sambas de terreiro costumam apresentar um refrão forte e repetitivo, cantado em coro, seguido de uma segunda parte que, muitas vezes, permanece aberta ao improviso ou à recriação: “A estrutura da canção, no entanto, permanece nesses casos aberta ao improviso: sempre será possível acrescentar novos versos no local apropriado, desde que a ocasião se apresente”; especialmente “os mais antigos” guardavam o aspecto improvisador do partido-alto. (IPHAN, 2007, p. 52). *Vou Vencer* é um samba com uma única parte, um refrão inicial A característico na tônica e um resposta na subdominante, que se repete ao longo da música e se reafirma em outra tonalidade, sem a presença de uma seção B contrastante como “segunda parte”.

Existe também um grupo desses sambas em que a estrutura composicional é mais fechada [...] têm garantida a unidade temática de sua letra, e comumente apresentam estrutura harmônica mais sofisticada. Em algumas delas, torna-se até difícil encontrar aquilo que poderíamos chamar de refrão, uma vez que os versos estão de tal forma integrados que a divisão entre primeira e segunda partes soa um pouco artificial. Nesses casos, o canto coletivo, com frequência, percorre toda a composição, numa estratégia que se assemelha ao estilo de interpretação do samba-enredo (IPHAN, 2007, p.53).

Ao propor uma nova performance de *Vou Vencer*, este estudo demonstra que restituir uma música desaparecida significa também reconstituir o gesto cultural que ela corporificava: o samba como espaço de elaboração coletiva da experiência, algo que só a vivência de grupo pode testemunhar se assim for do seu livre desejo. É nessa chave que se insere o presente trabalho: uma arqueologia sonora — esta no sentido de escavação e interpretação dos vestígios musicais, sonoros, biográficos e socio-culturais que circundam a obra — buscando não apenas recuperar o som de uma peça, mas sua função e potência dentro de um universo cultural específico.

5. Considerações finais

A análise da partitura inédita de *Vou Vencer*, atribuída a Cartola, permitiu evidenciar tanto os desafios quanto as potencialidades de uma abordagem musicológica voltada para a reconstituição interpretativa de repertórios incompletos. Ao contextualizar a obra no panorama de sua biografia, das mediações impostas pelo ambiente radiofônico da década de 1950, especialmente no programa Na Batida do Samba, e relacioná-la às práticas do samba de terreiro, foi possível propor uma leitura que ultrapassa os limites do documento escrito, reconhecendo sua natureza performativa e social.

A ausência da letra e as fragilidades estruturais do arranjo indicam que a partitura deve ser compreendida como suporte de uma prática mais ampla. Nesse sentido, os aportes teóricos de Nicholas Cook — em especial a concepção de partitura como script performativo e a valorização da performance historicamente informada (HIP) — mostraram-se úteis para reposicionar *Vou Vencer* não como vestígio estático, mas como ponto de partida para uma escuta crítica e atualizada.

A leitura aqui defendida enfatiza que, mais do que reproduzir fielmente o que está grafado, a reconstituição deve integrar elementos de tradição oral, práticas rítmicas e sonoridades coletivas características do samba de morro, abrindo espaço para a reconstrução das lacunas com base em referências históricas e culturais. Ao associar a obra às dinâmicas do samba de terreiro, reforça-se a hipótese de que sua função original poderia estar ligada ao fortalecimento da identidade comunitária e ao exercício de memória coletiva — funções que, embora não fixadas na escrita, são centrais para a vitalidade do gênero.

Esse percurso também evidencia a necessidade de repensar o papel do pesquisador-intérprete como mediador ativo entre arquivo e performance, assumindo que o ato de “recuperar” uma obra envolve escolhas estéticas, históricas e políticas. A arqueologia sonora, nesse sentido, deixa de ser apenas um método de resgate e passa a constituir uma prática de reinscrição cultural, na qual se equilibram rigor documental e liberdade criativa.

Valendo-se da estrutura essencialmente coletiva (e necessária) demonstrada pelo artigo, o autor agradece a Gilberto Inácio Gonçalves, Paulo Mathias, Maurício Detoni, Luis Anselmi e o grupo vocal Mosaico pela amizade e pelas interlocuções sobre os aspectos técnicos e históricos considerados, bem como a cessão de seus preciosos acervos fonográficos.

Por fim, este estudo demonstra que a reconstituição histórica de repertórios populares brasileiros exige a integração entre análise documental, escuta ativa, sensibilidade estilística e reconhecimento do papel das comunidades musicais. A arqueologia sonora aqui proposta não busca apenas recuperar um samba perdido, mas também dar voz às múltiplas camadas de memória, afeto e resistência que o samba, como prática viva, continua a mobilizar.

É que ao deserto e à sua atração se acrescenta, para nós arqueólogos, outra coisa. Além da evasão do mundo presente, com todas as suas baixeiras e as limitações que ele impõe, é todo o mistério de um passado soterrado que se tem a missão de trazer à luz. É certo que nem tudo apresenta o mesmo interesse e o arqueólogo sabe se contentar com alguns fragmentos, já que os milênios os enobreceram de alguma forma. Ele desenvolveu o hábito de não poupar seus esforços, sua técnica, para retirar corretamente do solo os vestígios de uma humanidade há muito tempo consumida” (Parrot, 1977, p.132)

Referências

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 1 ago. 1955, ano 36, n. 8, p. 88.

ALCOFRA, Luiz Flávio Tournillon. *Mediações nos Processos Editoriais em Música Popular*. um estudo de caso dos sambabooks. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2021

BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Cartola, tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

BARROS, Elmo. Texto de contracapa do LP “Salve, Mangueira”. Rio de Janeiro: RCA Victor (BBL-1098), 1960.

CARTOLA. Alvorada. In: *Cartola*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira DMP-1011, 1972. 1 disco sonoro (LP), 33 1/3 rpm. Faixa 4. Disponível em: https://youtu.be/QFwRYf3YzE?si=_cMBzOl1BdKQdm7 . Acesso em: 01 ago 2025.

CARTOLA. Fita meus olhos: série depoimentos ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

CARTOLA; CACHAÇA. Vale do São Francisco. In: *Salve, Mangueira!*. Rio de Janeiro: RCA Victor BBL-1098, 1960. 1 disco sonoro (LP), 33 1/3 rpm. Faixa 6. Disponível em: <https://youtu.be/ShFGDewaDTc?si=eKDknSY42yacm3lw>. Acesso em: 01 ago 2025.

COOK, Nicholas. *Beyond the score*. New York: Oxford University Press, 2013.

IPHAN. *Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo* / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, DF: IPHAN, 2007.

LIRA NETO. *Da roda ao auditório: uma transformação do samba pela Rádio Nacional*. São Paulo: EDUC, 2019

MOURA, Roberto. *Cartola, todo tempo que eu viver*. Rio de Janeiro: Corisco Edições, 1988.

PARROT, André. *Introdução à arqueologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977

RADIOLÂNDIA. Rio de Janeiro, 19 ago. 1957, n. 146, p.62-63.

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

SÉRGIO, Renato. *Dupla exposição: Stanislaw Sérgio Ponte Porto Preta*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

RECEBIDO EM: 9 ago. 2025

APROVADO EM: 8 set. 2025
