

Contradições de um sambista de “raiz”: uma análise da música *Imaginação*, de Candeia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Eduardo de Lima Visconti

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – eduvisconti@yahoo.com.br

Resumo: A partir de uma análise da música *Imaginação* (1971), do sambista Antônio Candeia Filho, e de representações construídas entorno de sua trajetória, procura-se desvendar em que medida o seu discurso sobre “raiz” no samba parece se confrontar com a incorporação da presença de elementos estrangeiros verificados na forma da canção investigada. Pretende-se mostrar que mesmo à revelia do sambista, uma determinada experiência histórica inerente ao período parece persistir e tomar corpo em sua obra.

Palavras-chave: *Imaginação*. Candeia. Samba.

Contradictions of a “roots” samba musician: An analysis of the song *Imaginação*, by Candeia

Abstract: From an analysis of the song *Imaginação* (1971), from samba musician Antônio Candeia Filho, and representations built around its trajectory, it was sought to uncover to what extent his speech on "roots" in samba seems to confront with the incorporation of the presence of foreign elements detected in the form of the song studied. It is seeking to show that even against the expectations of the samba musician, a particular historical experience inherent in the period seems to persist and take shape in his work.

Keywords: *Imaginação*. Candeia. Samba.

1. Introdução

A chama de Candeia ainda ilumina o imaginário dos sambistas, especialmente aqueles que tiveram contato direto com ele. Recentemente, ao assistir um show comemorativo dos 80 anos de Monarco, presenciei um acontecimento que reforça o fato, muito por ser realizado por um dos “fundadores” da Escola de Samba Portela. Entre um samba e outro, Monarco tecia comentários sobre algum compositor, ou contava uma situação que teria servido de inspiração para música ora tocada. Na vez de Candeia, o sambista foi sucinto: “Vou agora cantar uma música de quem lutou pelas injustiças sociais, e,e, e...”, sem conseguir completar o pensamento, puxou o samba *Dia de Graça*, de Candeia. A representação do sambista como porta-voz da resistência dos excluídos se faz de maneira capital nessa música, lançada no ano de 1970. Pautada por uma crítica direta à marginalização do negro, que

somente no carnaval encontra seu momento de liberdade, Candeia convoca-os a luta: “Negro acorda, é hora de acordar/ Não negue a raça/ Torne toda a manhã dia de graça”.

Em artigo que analisa a questão racial como chave para aferir a autenticidade e inautenticidade do samba ao longo do século XX, Dmitri Fernandes reserva espaço considerável para a trajetória de Candeia. (FERNANDES, 2009). Nele, o sociólogo aponta como nos anos 1970 há uma mudança dos parâmetros identitários de legitimação do samba verificada nos discursos dos agentes do campo da cultura; passando do mito das três raças, em tom de conciliação, ao mito da origem negra, em posição de distinção. Pode-se dizer que Candeia, de certa forma, foi o grande articulador deste processo de resistência e ressignificação da origem negra no samba da década de 1970.

Natural do subúrbio carioca de Oswaldo Cruz, Antonio Candeia Filho nasceu em 1935. Seu pai teve participação ativa nos ranchos que desembocaram na formação da Portela. À exceção de seus pares, Candeia completou seus estudos e passou em primeiro lugar no concurso público para a polícia civil. De policial truculento a ativista político e sambista reconhecido, marcado também pelo acidente que o deixou paraplégico, sua biografia escrita pelo amigo João Baptista M. Vargens anima os mais variados mitos sobre sua personalidade. (VARGENS, 1987). Portanto, ao me debruçar sobre uma análise estética da música *Imaginação*, presente no disco *seguinte: raiz*, tive que tomar criticamente as múltiplas representações construídas em torno de sua trajetória¹, vivida intensamente em curto espaço de tempo (1935-1978).

Concomitantemente à sua produção artística, Candeia foi um dos fundadores do “Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo” (GRANES Quilombo) no ano de 1975². A iniciativa se deu, devido ao descontentamento de alguns sambistas frente aos processos de mercantilização e “descaracterização” das Escolas de Samba no período. A gota d’água teria sido o desprezo da Escola de Samba Portela frente ao documento elaborado por Candeia, Paulinho da Viola dentre outros sambistas, que mapeavam e criticavam os rumos tomados pela diretoria da agremiação. Com apoio de parte da mídia e jornalistas como Lena Frias e Sergio Cabral, a Quilombo seria convidada pela Riotur, empresa municipal de turismo que organizava o carnaval à época, para um desfile de encerramento do carnaval de 1977 na Marquês de Sapucaí.

Sobre este tema, Candeia publicou, antes de seu falecimento em 1978, o livro “Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz” em co-autoria com Isnard. (CANDEIA&ISNARD, 1978). De cunho didático, e primeiramente destinado à comunidade da Portela, o livro pretendia que seus membros tomassem conhecimento da história da Escola

e, pelas tabelas, do samba. Em suma, organizava seu conjunto de visões e ações, naturalizando, de certa maneira a “origem” negra do samba, municiando seu discurso contra a deformação do samba ocasionada pelos elementos exógenos, boa parte deles orientados por valores oriundos da classe média branca.

Se o discurso político de Candeia tinha suas bases e objetivos, na medida do possível, definido e coerente, o mesmo não se verifica em sua discografia. Sobretudo no disco *seguinte: raiz*, lançado no ano de 1971 pela gravadora *Equipe*. Partindo daí, procuro demonstrar como a balada romântica *Imaginação* revela em sua forma ambigüidades que dizem respeito à década de 1970. Em outros termos, verifico até que ponto esta canção autoral, pode servir como uma amostra da incorporação de elementos de gêneros estrangeiros observada no conjunto do álbum, relativizando, assim, a noção de “raiz” desenvolvida por Candeia.

2. Apontamentos analítico-musicais sobre *Imaginação* ³

A música é uma composição de Candeia com parceria de Aldecy. É a décima faixa do disco e está em andamento lento, aproximadamente 60 batidas por minuto. Sua identificação como balada romântica se faz a partir do reconhecimento primordialmente da medida das suas frases musicais, as quais se enquadram no compasso quartenário, sendo a semínima a nota de referência (4/4). Por exclusão, a canção não poderia ser um samba-canção, baseado na fórmula de 2/4, ou um bolero, pois a condução da bateria e do baixo na gravação dispensam desenhos rítmicos que possam caracterizar este último gênero.

Na minha opinião, através de uma apreciação atenta da faixa observa-se outros pontos, que levam a intuí-la de acordo com o gênero mencionado:

1) Levada de bateria executada com acentuação de aro de caixa nos tempos pares do compasso (2 e 4), e ritmo de colcheias constantes tocadas no chimbau fechado.

2) Baixo elétrico com condução majoritariamente em mínimas, com algumas intervenções de frases em colcheias.

3) Violão em staccato reforçando os ataques nos tempos 2 e 4.

4) Piano elétrico criando um fundo harmônico constante, possivelmente utilizando o efeito de *Phaser* ou Trêmolo.

5) Textura do arranjo construída por violinos adocicados em uníssonos e vibratos.

6) Interpretação vocal e comentários ao violão recheados de elementos do soul e do blues norte-americano.

Pode-se dizer que o conteúdo emocional derramado exposto na letra também é compatível com o gênero. De um modo geral, os versos da canção tratam da solidão e sofrimento do sujeito lírico e uma possível “cura” diante da consciência da existência de Deus. Em outras palavras, a experiência comunitária confortaria o ser humano, na difícil tarefa, segundo a letra, de viver só. Tal ideia é apreendida paulatinamente através da observação dos elementos da natureza, que revelariam ao sujeito um estado da onipresença do altíssimo, e a conclusão que a solidão seria só um dos processos da imaginação. A seguir, a letra: “Numa pausa pra meditação/ Elevei meu pensamento a Deus/E pedi em forma de oração/Pra afastar os sofrimentos meus/ Foi, Olhando o céu/ Que senti a presença de Deus/ Foi, Olhando o mar/ Compreendi a existência de Deus/ Foi, ouvindo as aves/ Ao despertar numa manhã de sol de verão/ A cantar/ Senti que a minha solidão/ Era só imaginação.”

Adiante, faremos uma análise do texto junto aos elementos musicais, por ora há de se notar alguns sentidos da letra e sua proximidade, em termos de conteúdo, com a canção *Jesus Cristo*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Lançada um ano antes (1970), a música talvez seja um dos maiores sucessos comerciais da carreira de Roberto Carlos. Com temática religiosa, evoca a figura de Jesus Cristo como elo comunitário das pessoas que o tem como Salvador. (É meu desejo ver/ Aumentando sempre/ Essa Procissão/ Para que todos cantem/ Na mesma voz essa canção/ Jesus Cristo! Jesus Cristo! Jesus Cristo, eu estou aqui...). Daí, a música de Candeia parece se nutrir da mesma ideia, isto é, da valorização da comunidade (leia-se indivíduos entrelaçados pela mesma fé) como acalanto à labuta diária. Todavia, o que mais chama atenção é a utilização da observação da natureza para o despertar da fé em *Jesus Cristo* (Olhando a flor que nasce/ No chão daquele que tem amor/ Olho no céu e sinto/ Crescer a fé no meu Salvador).

Em *Imaginação*, o sentido apontado acima é bem próximo. Atentemos aos seguintes versos: “Foi, Olhando o céu/ Que senti a presença de Deus/ Foi, Olhando o mar/ Compreendi a existência de Deus”. Nas duas canções o verbo olhar, em tempo verbal do gerúndio, está colocado de modo idêntico, tanto ortograficamente como sintaticamente. Em ambas, o verbo é o vetor de observação da natureza para se alcançar a fé.

Seguindo a análise, concentro-me nos procedimentos musicais e sua articulação com a letra. Para facilitar a compreensão divido as seções em Introdução, 1ª Parte e 2ª Parte. Como mencionado, a fórmula de compasso da música é de 4/4. Este recurso pode ser interpretado, talvez, como o grande componente oriundo da música norte-americana. É consenso entre os nossos músicos populares que boa parte dos gêneros brasileiros se baseia em compassos binários. Por outro lado, os gêneros do blues, funk, soul, jazz e do rock

possuem a métrica quartenária. Esta generalização se pauta, além da acentuação dos tempos pares do compasso, devido à disposição das frases musicais em relação à métrica.

A introdução da música é tocada instrumentalmente com o piano elétrico executando a melodia abaixo, sendo que ainda é possível escutar intervalos de terças abaixo destas notas provavelmente tocadas pelo piano e, depois, reforçadas pela entrada dos violinos, que utilizam-se de vibratos para marcar o último compasso antes da entrada da voz. O acompanhamento é realizado por bateria, baixo elétrico e violão.



Fig.1 – Introdução.

A harmonia segue uma das progressões mais comuns à música tonal, baseada no repouso (G) e na dominante (D7). As notas pontuam as notas características dos acordes, Si, no caso de G, e Dó, em D7.

Na entrada da voz, observa-se um procedimento de interpretação do ritmo da melodia que se estenderá ao longo da gravação, que é a incorporação do *swing feel*. Trata-se da interpretação das notas, em geral das colcheias, em desenhos tercinados. Como se duas colcheias em um tempo fossem articuladas por um grupo de tercinas, sendo que a primeira é ligada à segunda, atrasando, portanto, a execução da última nota. Essa maneira de interpretação foi amplamente consolidada por vários estilos de jazz, do soul e do funk, caracterizando como um signo de distinção destes gêneros. Na seção ritmo-harmônica da gravação essa articulação é muito evidente, do toque da bateria ao violão. Aqui, pode-se dizer, como afirma Carlos Sandroni no caso do samba, que a base rítmica parece criar padrões que são incorporados pelas melodias, e, obviamente, pela suas possibilidades de interpretação. (SANDRONI, 2001).

The image displays a musical score for the first part of a song, consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The music is written in a treble clef. Above the staves, chords are indicated: G, D7, G, D7, G, Em, Am, D7, G, G, D7, G, Em, Am, D7, G. The measures are numbered 1 through 16. The melody features a central motif with variations, including triplets and rests. The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns that support the melody.

Fig.2 - 1ª Parte: Letra: Numa pausa pra meditação / Elevei meu pensamento a Deus/ E pedi em forma de oração/ Pra afastar os sofrimentos meus.

A letra cantada nesta parte acompanha rigorosamente a divisão dos compassos. Para cada verso temos o espaço de dois compassos.

O primeiro ponto a ser observado é que há apenas um motivo central com pequenas variações interpretativas, o contorno da melodia é praticamente o mesmo. A reiteração melódica e harmônica é uma das especificidades deste estilo de canção, que, procura atingir o ouvinte pela repetição e máxima facilidade com que este pode apreender o significado dos versos. O arranjo das cordas reforça diretamente a afirmativa verificada nos repousos das frases, que, estão, em grande medida, na fundamental e quinta dos acordes. O violão realiza um acompanhamento exclusivo de harmônicos, numa possível tentativa de conferir um sentimento de “leveza” pertinente ao conteúdo poético contemplativo e espiritualizado.

Nota-se na gravação uma frase das cordas executada pelas notas Sol e Fá# em semínimas no terceiro e quarto tempos dos compassos que antecedem o acorde de Em (c. 4 e 12). Esse recurso realça a chegada do acorde menor e contribui para uma suposta divisão da letra em duas partes com dois versos em cada. Dessa maneira, enfatiza-se a proposição da oração como procedimento para amenizar os sofrimentos do sujeito.

Na 2ª Parte da música, a balada revestida de ingenuidade, pelo menos no que tange às suas estruturas musicais, se transforma. A chave desse processo é a modulação para a tonalidade de Dó maior e a incorporação de cromatismos no plano da melodia e da harmonia. Na melodia, é possível verificar com precisão esse recurso na interpretação de Candeia; nos

acordes, através da incorporação de algumas extensões que conferem signos de tensão ou dissonâncias.

The musical score consists of seven staves of music, numbered 17 to 44. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chords are indicated above the staff lines. The melody is written in a treble clef. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and chromatic lines.

Fig.3 - 2ª Parte: Letra: Foi, Olhando o mar/ Que senti a presença de Deus/ Foi, Olhando o mar/ Compreendi a existência de Deus/ Foi, ouvindo as aves/ Ao despertar numa manhã de sol de verão/ A cantar/ Senti que minha solidão/ Era só imaginação.

Os cromatismos presentes na interpretação vocal, especificamente nos compassos 31, 33 e 42 possuem intenções distintas. No primeiro caso acompanha a repetição do motivo elaborado sobre o acorde de A#dim7, que se repete meio tom abaixo em Am. Nos compassos 33 e 42 servem como aproximações cromáticas que antecipam o repouso em notas importantes dos acordes posteriores (nota Ré – 3ª menor de Bm7b5 e nota Sol – Fundamental de G). Esse recurso tem forte influência da dicção vocal norte-americana, sobretudo do blues e do jazz, onde as aproximações cromáticas se caracterizam ora como complementação de colcheias constantes e depurar o *swing feel*, ora para construção de dissonâncias. Nesse

sentido, o ritmo da interpretação vocal segue também a ideia de sincopação jazzística, valorizando os contratempos (*ársis*) de cada tempo do compasso.

No arranjo desta seção, o violão tece comentários melódicos constantes, prática comum também às canções de jazz e blues e pouco habitual na canção popular brasileira. Por sua vez, as cordas operam coerentemente com o sentido da letra, ou seja, com a descoberta de Deus através da observação da natureza.

Cabe aqui um destaque especial à passagem dos compassos 27 a 30, reproduzida com algumas alterações nos compassos 36 a 38. Após a afirmativa da letra (Compreendi a existência de Deus), cantada no compasso 27 e com resolução de frase na nota dó (Fundamental do acorde de C7M#5), tem-se o ápice da canção, numa espécie de “elevação” espiritual. Esse procedimento é alcançado devido à mudança das notas de repouso da melodia, que, até então, se localizavam nas notas da tríade, e que, no compasso 28 fica dois tempos (semínima) na 7ª maior do acorde de Cm7M. Dito de outra maneira, o repouso das notas nos referidos compassos (28 a 30) se encontram nas notas dissonantes dos acordes. (c. 29, nota Ré- 9ª Aumentada; c. 30 nota Lá – 7ª menor). De acordo com Walter Garcia, a adoção da notas tidas como dissonantes no repouso das melodias se tornaram uma marca da bossa nova⁴. Para tanto, basta lembrarmos da dissonância de 11ª aumentada sobre acorde Maior com sétima menor no terceiro compasso de *Desafinado*, ou na 7ª maior sobre acorde maior com sétima maior na segunda parte de *Garota de Ipanema*.

Retornando à análise, percebe-se também um crescimento de textura considerável nestes compassos produzido pelas cordas, remetendo às orquestrações jobinianas. O resultado sonoro é a articulação de práticas da bossa nova, possivelmente trazidas pelo arranjador José Bertrami, com a estrutura da balada romântica, de caráter mais massificado. Nesse sentido, a proposta estética pautada por elementos de “raiz” no disco parece apontar para um paradoxo formado por um discurso purista e combativo, que, no plano musical não se compatibiliza. Note-se ainda que a cadência C7M#5 / Cm7M/ B7#9/ Bm7 se baseia num procedimento exaustivamente adotado na música da jovem guarda - a passagem do acorde Maior para acorde Menor - cabe lembrar a introdução e início da canção *É preciso saber viver*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Todavia, em nosso exemplo, a inclusão de extensões nos acordes relativiza e enfraquece essa prática.

Por fim, a identificação técnico-musical de vários elementos associados à música norte-americana em *Imaginação*, dentro do contexto do disco *seguinte:raiz*, nos faz refletir sobre até que ponto, nos anos 1970, era possível sustentar um discurso de “raiz” pautado pela exclusão dos elementos externos. A consolidação do mercado de bens simbólicos,

especialmente da indústria fonográfica no país, aliada a uma política de internacionalização de capitais⁵, nos faz crer como, a exemplo de Candeia, elementos de fora da obra se impõe, mesmo à revelia do artista, na forma de suas composições e em suas interpretações.

Referências:

- CANDEIA FILHO, Antonio; ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.
- _____. *Imaginação*. LP – seguinte: raiz. Equipe, 1971.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2009.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A Cor do Samba. IN: Congresso Brasileiro de Sociologia. XIV. 2009, Rio de Janeiro. *Anais do XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.
- VARGENS, João Batista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Almadena, 1987.

¹ Inspiro-me na crítica imanente à obra desenvolvida por Antonio Candido. Para o autor, os dados biográficos de determinado artista podem confundir ou revelar aspectos de uma análise estética. Cabe ao pesquisador essa garimpagem. (CANDIDO, 2009).

² O documentário *Eu Sou o Povo!*, produzido por Bruno Bacellar, Luís Fernando Couto e Regina Rocha em 2007/2008, retrata a trajetória de Candeia à luz da criação da “Escola de Samba Quilombo”. Disponível em: <http://www.flordelotus.net/Candeia/Candeia.asp>. Acesso em: 14 de jan. de 2014.

³ Todos os trechos em partitura se referem à transcrição e edição realizadas por mim.

⁴ Apesar de o procedimento aparecer também em sambas anteriores à bossa nova, este estilo parece ter normatizado essa prática. (GARCIA, 2013: 188).

⁵ Ao estudar o processo cultural de forma ampla no país, Renato Ortiz sugere uma substituição do conteúdo nacional-popular pelo internacional-popular como orientação estética de parte dos produtos culturais dos anos de 1970. Ainda que o sociólogo não aborde especificamente o mercado musical, essa substituição seria decorrente da consolidação do mercado de bens simbólicos impulsionado pela política governamental de abertura econômica. (ORTIZ, 2001)