
Samba negro na indústria do disco: interpretações para a obra de Antônio Candeia Filho.¹

Diogo CUNHA²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Este trabalho analisa o repertório, as imagens e os textos das capas e encartes dos primeiros discos do sambista Antônio Candeia Filho (1935-1978) para observar como eles colaboraram com a produção de novos sentidos sobre o samba nos anos 1970. Os discos são examinados a partir do que Roland Barthes (1974) entende por semiologia conotativa. São consideradas a sintaxe da linguagem visual dos discos e suas relações com as classificações históricas sobre as sonoridades do samba (Lima, 2022). Recorre-se também à compreensão da conjuntura histórico-cultural em que os discos foram produzidos, importante elemento metodológico dos Estudos Culturais (Hall, 2016). Os resultados obtidos mostram como determinados signos visuais e sonoros foram operados para reforçar o imaginário sobre o protagonismo negro no samba.

PALAVRAS-CHAVE: samba; Candeia; indústria fonográfica; capas de discos.

1 Introdução

Antônio Candeia filho (1935-1978) foi um sambista carioca nascido no bairro de Oswaldo Cruz. Aos 17 anos, compôs o samba-enredo “Seis datas magnas” em parceria com Althair Prego. Com essa composição, colaborou com a vitória do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela no desfile das escolas de samba do Carnaval de 1953. Em seus 43 anos de vida, Candeia compôs outros 7 sambas campeões para a Portela, lançou cinco discos solo, quatro junto a outros sambistas e foi reconhecido como um mestre defensor das tradições do samba praticadas por agremiações comunitárias como a Portela. Em *Partido em 5*, disco coletivo de 1972, Candeia chamou esse samba - um conjunto de expressões musicais, performáticas e culinárias – de “samba negro”.

Ao representar o “samba negro” na indústria fonográfica dos anos 1970, Candeia inovou ao mesmo tempo que reverenciou a memória de sambistas do passado. Seus discos demonstram o modo como a indústria fonográfica e suas tecnologias foram utilizadas na disputa pelas representações do samba e, em última instância, pela reivindicação do protagonismo negro na cultura popular brasileira.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa Comunicação, Música e Entretenimento, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação e Cultura do PPGCOM ECO-UFRJ, e-mail: cunha.ds@gmail.com

Para entender como os discos de Candeia reforçaram as relações do samba com a história da luta negra no país, esse trabalho recorre à análise semiótica. A investigação semiótica dos discos como objetos culturais mostrou-se útil pois eles são compostos por múltiplos signos em interação, gerando aquilo que Roland Barthes (1974) chama de “semiótica conotativa”. Foram selecionados os três primeiros discos solo de Candeia e dois discos produzidos em parceria cuja proposta estética é complementar ao seu trabalho individual. Todos foram lançados na primeira metade dos anos 1970, permitindo sua interpretação dentro de um contexto bem definido da indústria fonográfica brasileira.

A análise da associação de determinadas palavras, imagens e sons às práticas do território cultural habitado por Candeia tem como objetivo entender como esses elementos constituíram um código para comunicar a ideia de “samba negro”. Ao mesmo tempo, busca-se perceber aquilo que foge às regras do código para entender como as negociações entre as práticas de Candeia e as demandas da indústria fonográfica geraram novidades estilísticas e uma prática acústico-musical complexa e inventiva.

2 O disco como objeto da análise semiótica

Para explicar como a representação funciona em sistemas complexos, além dos fenômenos linguísticos, Roland Barthes (1974) recorreu à distinção entre os processos de denotação e de conotação. A partir dela, chegou ao seu método inspirado na noção de “semiótica conotativa” do linguista Louis Hjelmslev. Como define Barthes, a denotação é um modo de representação direto, restrito e descritivo: um significante (plano de expressão) se liga a um significado (plano de conteúdo) e esta relação forma um signo. Por exemplo, a palavra “Portela” relaciona-se diretamente ao significado “escola de samba do bairro de Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro.”

A conotação, por sua vez, é um modo de representação de segundo nível, mais complexo. Ela relaciona signos completos (textos, imagens, sons, objetos) a significados compartilhados na cultura, ou seja, transforma signos em significantes que remetem a uma outro nível de significados. Para Barthes, a análise desses sistemas de significação de segundo nível colabora no entendimento da cultura pois “a sociedade se desenvolve incessantemente, a partir do sistema primeiro que lhe fornece a linguagem humana, sistemas de segundos sentidos e essa elaboração, ora ostentada, ora mascarada, racionalizada toca muito de perto uma verdadeira Antropologia Histórica” (1974, p. 96).

Os discos de vinil, principais produtos da indústria cultural do século XX, são um exemplo de semiótica conotativa pois, além de sua utilidade como objetos técnicos que permitem ouvir músicas, são resultado de um intenso trabalho de codificação que localiza intérpretes, músicas, gêneros musicais e modos de gravação nas classificações do mercado fonográfico e de uma determinada cultura. As músicas gravadas sobre a superfície do disco, quando executadas, preenchem o espaço com uma materialidade sonora com características passíveis de interpretação: ritmo, melodia, harmonia, arranjo, instrumentação são alguns dos elementos básicos dos estudos musicais ocidentais aplicados pela crítica na avaliação da canção de massa. Ao se tratar de samba, uma música diaspórica, a análise se completa com noções sonoras, históricas e rituais das culturas africanas que participaram da constituição dessa expressão.

A forma como um artista elabora sua música selecionando e reelaborando expressões de seu contexto histórico-social permite detectar a recorrência de formas musicais expressa pela repetição de ciclos rítmicos, de células melódicas ou pela repetição de um conjunto restrito de instrumentos com seus timbres específicos. Ao mesmo tempo, a constante interação entre músicos e os diversos campos da sociedade que determinam o seu fazer propicia a inclusão de novos elementos nessa estrutura de recorrências. A relação entre elementos que se repetem e sonoridades divergentes permite a construção teórica de um código e a observação de seu funcionamento diante de signos de outras linguagens, como a verbal e a visual. Restringindo-se aos elementos presentes nos discos, dois materiais podem fornecer a associação entre a sonoridade e outras linguagens: a capa e o encarte com seus textos e imagens.

De acordo com o designer e ex-diretor de arte da gravadora EMI Music, Egeu Laus, as primeiras capas de disco eram bastante simples já que “numa sociedade em que o apelo visual ainda não tinha a força que hoje tem, o que interessava era somente a identificação da música ali contida” (1998, p. 121). As primeiras capas consistiam em envelopes quadrados com abertura em um dos lados por onde saía o disco, além de dois círculos vazados no centro que permitiam ler os rótulos dos discos, onde estavam as informações tipografadas sobre a gravadora, o artista e as músicas. As fotografias começam a aparecer nos envelopes por volta dos anos 1940, para divulgar o repertório da gravadora e destacar artistas de sucesso. Ainda assim, não eram capas personalizadas e “os envelopes eram intercambiáveis, podendo o disco de um Francisco Alves ser vendido com a relação do repertório de um Orlando Silva, por exemplo” (Laus, 1998, p. 122).

Embora alguns exemplos sejam encontrados nos anos 1940, as capas personalizadas tornam-se o padrão da indústria somente com a produção dos discos de vinil *long-playing* (LP) a partir dos anos 1950.

Laus supõe que os profissionais de agências de publicidade tenham sido os primeiros responsáveis pelas capas, o que faz sentido dada a função mercadológica delas e o domínio que os publicitários tinham das tecnologias de produção gráfica. Nei Lopes, por exemplo, sambista, escritor e pesquisador responsável pela ilustração da capa de *Samba de Roda* (TAPECAR, 1975) de Candeia, trabalhava em uma agência de publicidade na época de produção do disco.

Herom Vargas, pesquisador da comunicação midiática e das práticas culturais, comenta como nos anos 1960 e 1970 o disco era pensado por artistas como um “elo produtor de sentido, um mediador criativo ou uma mídia visual” (2013, p. 3-4). Junto a isso, por ser o resultado de múltiplas negociações entre os componentes da indústria fonográfica, a capa do disco “traz informações a respeito da dinâmica desse campo midiático específico” (2013, p. 3-4). Por assim dizer, os critérios estéticos, as repetições e diferenças entre os elementos das capas e suas relações com as sonoridades gravadas nos discos levam a interpretações sobre a relação entre artista, gravadora, mídias, críticos e público.

Para historiadora da arte Aïcha Barat, as capas de disco ocupam um “entrelugar, entre a funcionalidade e a arte” (2019, p. 17). Movimentando-se entre sensibilizar o público e trazer informações complementares às músicas gravadas, as capas passam a “representar a mensagem sonora contida no disco, a materializar o som no espaço” (Barat, 2019, p. 22). Ademais, ao representarem visualmente o artista, fotografias e ilustrações usadas nas capas tanto anunciam o artista ao público quanto remetem aos problemas da subjetividade e da identidade. O uso de retratos envolve uma dinâmica entre artistas e fotógrafos que se traduz em diferentes possibilidades de interpretação e identificação por parte do público já que

O rosto não é um invólucro exterior, mas sim um lugar de ressonância, de significância e de subjetividade. Significância porque carrega um contexto histórico-cultural, é um objeto que pode ser interpretado semioticamente. De subjetividade, pois é também autorretrato, uma construção de si, hermeneuticamente interpretável, afinal, é de um ser humano que se trata. (Barat, 2019, p. 25)

Analisando os elementos escolhidos para a representação de Candeia nas capas de seus discos junto às sonoridades criadas pelo seu trabalho acústico-musical, apresentamos algumas interpretações das mensagens e dos códigos que compartilhou na cultura de massa, assim como buscamos entender as relações do sambista com a indústria cultural.

3 Analisando os discos

Retrato de um homem negro por volta dos 30 anos, barba bem-feita. Está vestido com uma camisa azul clara, talvez de jeans, e com um chapéu panamá marrom de aba curta. Enquanto segura um par de óculos de armação metálica grossa na altura dos ombros, olha para frente e esboça um sorriso. As letras de seu nome dispostas no eixo vertical – C-a-n-d-e-i-a – servem de suporte a sete palavras dispostas no eixo horizontal: autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil e poesia. Esses elementos formam a capa do primeiro disco individual de Candeia, lançado em 1970 pelo selo Equipe (figura 1). Na composição geométrica, 50 quadrados alinhados apresentam o sambista e o associam imediatamente a um lugar, a uma prática e a valores específicos. A composição gráfica faz da figura de Candeia um símbolo a partir do qual se pode ler cada um desses eixos descritivos e valorativos.



Figura 1 – Capa do disco *Autêntico, samba, original, melodia, Portela, Brasil* (Equipe, 1970).

Na contracapa, um texto assinado por “HARLL” descreve o disco de Candeia como evidência de que o samba se mantinha “vivo, bem vivo”. É um texto íntimo cujo título é o endereço de Candeia na Rua Albano, nº 58, no bairro de Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Começa narrando a visita a um pagode na casa de Candeia onde, bebendo batidas de limão, vivencia-se “a atmosfera que só uma roda de samba possui”. Candeia, então com 35 anos, já é tratado como “mestre Candeia” mostrando que o respeito tem a ver com o tempo de iniciação no meio e não com a idade. Suas composições são elogiadas pelo “alto valor poético” reforçado pelas melodias. O autor menciona o sucesso do sambista na Portela e o 2º lugar obtido por “A flor e o samba”, composição de Candeia defendida

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

A sonoridade do disco é marcada pelos timbres da instrumentação típica das rodas de samba, com violões, cavaquinho e percussão. A presença de um trombone realizando contracantos e acompanhando o coro de pastoras foge à formação básica, mas não a ponto de interferir no reconhecimento da tradição das músicas³. Embora instrumentos de sopro (metais e madeiras) formem a base instrumental do choro e estejam presentes em toda a história do samba gravado, eles são menos comuns na tradição a que Candeia esteve sempre associado – do samba-enredo, do samba de terreiro e do partido alto – tendo sido, inclusive, proibidos nos desfiles das escolas de samba a partir de 1935 (Mussa; Simas, 2010, p. 16). Nos primeiros minutos do disco, a voz grave de Candeia se apresenta com uma fala, antes de iniciar o canto. Falar durante a gravação é um recurso usado por Candeia em quase todas as faixas. As falas narram o que vai acontecer e comentar o conteúdo das canções, também remetem ao universo dos desfiles das escolas de samba e das rodas nas quadras. Elas variam de instruções (“Deixa pra mim!”, “Vai!”), a comentários sobre a performance (“Tá bonito.”), saudações (“Salve a Bahia, senhor!), e alertas como “Olha o limão!”, que tiram seu sentido do contexto dos pagodes, festas comunitárias embaladas pelo samba, comida farta e bebidas como a cerveja e a batida de limão. O uso das falas e o modo de emissão da voz de Candeia no canto em muitas das faixas também remetem a sua experiência como puxador de samba-enredo nos desfiles de Carnaval. Já o mencionado coro das pastoras (coro de vozes femininas que participam do canto responsorial⁴, dos refrãos e de trechos de versos em registro tipicamente agudo) presente em quase todas as faixas do disco é um elemento de grande importância na história das escolas de samba.

As doze faixas do disco, todas composições de Candeia (quatro em parceria com sambistas como Casquinha, Paulinho da Viola e Aldecy Reis), tratam em suas letras do

³ “Prece ao Sol” (Faixa 5, Lado A, 2min55s), faixa em que o trombone tem um solo, é uma exceção. Curiosamente, é a única faixa em que também não ouvimos o coro de pastoras.

⁴ Chama-se canto responsorial o canto coletivo em que uma parte da melodia cantada responde a uma frase anteriormente articulada, que recebe o nome de pergunta ou chamado. É parte da forma de canto conhecida popularmente por “pergunta e resposta” ou “chamado e resposta” presente nas mais diversas expressões da cultura africana e na música afrodiáspórica.

samba, do Carnaval, das relações amorosas e do preconceito racial. A primeira delas reforça, desde o título, o discurso enunciado na capa do disco. “Samba da Antiga” (Faixa 1, lado A, 02min25s), é um convite à dança e à confraternização em uma roda de samba sem distinção de cor, de idade ou deficiência. Na letra, o samba é descrito como um compromisso para a eternidade (“Quem samba uma vez, samba eternamente”) que “veio de longe”, “Nasceu no passado, está no presente” e se ouve em todos os lugares. Antes dos versos serem cantados, sobre a percussão, Candeia introduz o convite com uma fala sobre o samba como solução para as tristezas. Outras faixas são dedicadas a exaltar o samba, sua prática nos intervalos das jornadas de trabalho e sua força de transformação diante de uma rotina de sofrimento. Em “Viver” (Faixa 3, lado A, 3min), “Vive melhor quem samba” e cantar a “alegria que o samba contém”, libera dos prantos, “dos desencantos que a vida nos deu”, dá “esperança pra quem já sofreu”. Já “A Volta” (Faixa 6, lado A, 2min8s), conta como tocar a viola faz esquecer a vida e o samba é a oração que leva o eu lírico a sair de sua casa para passar as madrugadas longe da amada. Essa canção também é um exemplo do uso dos símbolos do samba mesmo em letras centradas nas relações amorosas. O mesmo ocorre em “Chorei, chorei” (Faixa 4, lado B, 2min39s) na qual o lamento com o fim da relação é mais “pela minha viola que ela quebrou” do que pela separação do casal.

O racismo brasileiro é pontuado tanto em “Samba da Antiga” (“A cor da tua pele não me interessa”), quanto em “Viver” (“E deixe meu samba passar/Samba não tem preconceito/E já vai se libertar”). Já “Dia de Graça” (Faixa 2, lado B, 3min10s), a maior composição antirracista de Candeia, desenvolve o tema em diálogo com a militância de seu tempo chegando a problematizar antecipadamente questões que seriam trabalhadas pela antropologia de Roberto Da Matta no final da década. Em seu ensaio *O Carnaval como Rito de Passagem* (1977), o antropólogo examina o Carnaval brasileiro como um tempo liminar de inversão das hierarquias da estrutura social e questiona se essa representação do Carnaval como um momento de suspensão da ordem não serviria justamente à manutenção da ordem social e racial brasileira nos outros dias do ano.

Na primeira estrofe de “Dia de Graça”, Candeia descreve o tempo de alegria instaurado pela inversão das hierarquias no Carnaval. No terceiro e no oitavo verso, ele marca o componente racial: “Hoje é manhã de Carnaval (há esplendor)/As escolas vão desfilar (garbosamente)/Aquele gente de cor com a imponência de um rei/Vai pisar na passarela (salve a Portela)/Vamos esquecer dos desenganos (que passamos)/Viver a

alegria que sonhamos (durante o ano)/Damos o nosso coração, alegria e amor/A todos sem distinção de cor”. A segunda estrofe coloca o dilema do fim do Carnaval e do retorno à ordem cotidiana: “Mas depois da ilusão, coitado/Negro volta ao humilde barracão”). A terceira e última estrofe convoca à inversão permanente da ordem: “Negro, acorda é hora de acordar/Não negue a raça, torne toda manhã dia de graça”. O chamado à afirmação racial é seguido por versos que descrevem um projeto antirracista: “E deixa de ser rei só na folia/Faça da sua Maria uma rainha todos os dias/E cante o samba na universidade/E verás que teu filho será príncipe de verdade/Aí, então, jamais tu voltarás ao barracão”.⁵

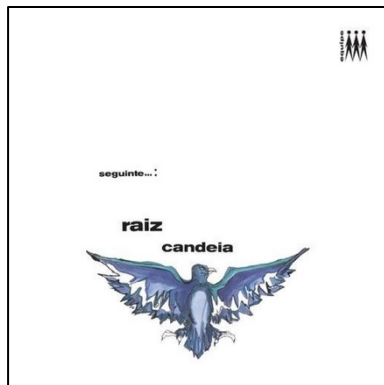


Figura 2 – Capa do disco *Seguinte... Raiz* (EQUIPE, 1971).

O tema da experiência do negro brasileiro também está nas letras do segundo lançamento de Candeia, mas é trabalhado de outra forma. O tom militante dá lugar a referências aos costumes e alimentos da tradição afro-brasileira, assim como ao cotidiano dos sambistas. Visualmente e textualmente, o segundo disco deu continuidade à representação de um sambista ligado a suas tradições. Na capa branca de *Seguinte... raiz* (Equipe, 1971), o título e o nome de Candeia estão escritos em letras pretas acima da ilustração de uma águia azul e branca, símbolo e cores da Portela (figura 2). Das três palavras, “raiz” se destaca por ter tamanho maior. O texto da contracapa, todo diagramado com letras minúsculas, emula o estilo abreviado e permeado por gírias, característico da malandragem carioca. O recurso já está presente na expressão do título que também dá início ao texto: “seguinte...”, como gíria, abrevia a frase “É o seguinte” pra dizer algo como “Preste atenção”. A escrita utiliza contrações (“pra”, “tá”, “né”), vocativos populares na época como “moçada”, “meu compadre”, “malandro” e, para elogiar a orquestração do maestro Zé Roberto (José Roberto, responsável pelo arranjo de 3 faixas), diz que ele “arripiô”. Não fossem as referências elogiosas ao nome de Candeia, o texto

⁵ José Clécio Basílio Quesado faz uma interpretação semelhante em texto incorporado na biografia *Candeia, Luz da Inspiração* (VARGENS, 2014 [1983]). Para ele, as duas estrofes “articulam o eixo ‘fantasia/realidade’, sendo o samba o elemento centralizador que dimensiona a noção ‘transformação’” (apud VARGENS, 2014, p. 110).

assinado pelo assistente de produção do disco, Adelzon Alves⁶, daria a impressão de sair da boca do próprio sambista, compartilhando em tom descomprometido suas impressões sobre o trabalho. A partir desse conjunto de signos, o disco reforça a associação de Candeia à tradição das escolas de samba e ao discurso da malandragem sambista. Sua sonoridade, no entanto, traz elementos que perturbam essa interpretação.

Também com doze composições, uma delas não é de Candeia: “Silêncio Tamborim” (faixa 3, Lado A, 2min58s) composta por Wilson Bombeiro e Anézio do Cavaco (que também interpreta a faixa com Candeia). A primeira, “Vem é Lua” (faixa 1, Lado A, 2min33s), mantém a lógica de arranjo estabelecida no primeiro disco, distinguem-se bem a percussão, o cavaquinho, o violão e o coro de pastoras. A qualidade da captação das vozes e instrumentos apresenta melhora e alguns detalhes indicam um trabalho de mixagem mais pronunciado. A voz de Candeia está mais destacada e são perceptíveis os momentos em que o nível do canto do coro é ajustado para ressaltar o canto do sambista. O uso do sistema estéreo (divisão dos sons dos instrumentos entre os alto-falantes da esquerda e da direita) espacializa mais o som. Tais características técnicas aproximam o disco de Candeia ao que mais de moderno se fazia nas produções da indústria fonográfica mas, nessa faixa, não chegam a descaracterizar a sonoridade conhecida no primeiro disco.

Um outro tipo de diferença, contudo, é percebido a partir de “Saudade” (faixa 4, lado A, 3min), samba de terreiro com letra nostálgica referindo-se ao passado do samba e do choro cuja introdução faz referência à melodia de “Carinhoso” (1917), choro mais famoso de Pixinguinha. No arranjo do samba, percebem-se os sons de uma espécie de órgão⁷ e de um baixo elétrico. Na faixa seguinte “A Hora e a vez do samba” (faixa 5, lado A, 2:52), o órgão e o baixo permanecem enquanto a letra narra um desfile na avenida até o sol raiar e afirma no refrão que “A razão da alegria/Do povo é samba, é carnaval”. A sensação, dado o contexto estabelecido pelo disco anterior, é de uma nova relação entre letra e proposta musical. Já em “Saudação a Toco Preto” (faixa 6, lado A, 2min43s), o que antes se percebia como o uso de arranjos inesperados sobre composições de sambas

⁶ Mineiro, filho de agricultores, Adelzon Alves se consolidou como produtor fonográfico, jornalista e radialista, apresentando programas de rádio em emissoras como Rádio Globo, Rádio MEC e Rádio Nacional. Seu programa *Amigo da Madrugada*, popular nos anos 1960 e 1970 ficou conhecido por divulgar a música de “sambistas do morro”.

⁷ Eduardo de Lima Visconti (2014), em trabalho analisando a canção Imaginação (faixa 4, lado B, 3min30s), do mesmo disco, reconhece o instrumento como um piano elétrico. Já no texto da contracapa, Adelzon elogia a performance “naquele órgão” (CANDEIA, 1971).

de terreiro transforma-se numa completa experimentação estilística de variadas raízes. A letra e as saudações referentes à entidade da umbanda Exu Toco Preto são cantadas sobre ritmo percussivo com origem nos cultos religiosos afro-brasileiros. Soma-se à sonoridade a base do órgão e pontuações melódicas com trompetes fazendo lembrar as composições do músico nigeriano Fela Kuti e seu *Afrobeat*, gênero musical híbrido desenvolvido por Kuti em 1970 e descrito como um amálgama de “jazz, funk no estilo do cantor de soul estadunidense James Brown, *highlife*⁸, ritmos tradicionais, e vocais declamatórios” (Grass, 1986, p. 134-135).

Outra canção do disco acentuadamente distinta do que Candeia havia trabalhado antes é “Imaginação” (faixa 4, lado B, 3min30s). A composição de Candeia e Aldecy Reis Pereira foi analisada por Eduardo Visconti (2014) como amostra da incorporação de elementos estrangeiros na música de Candeia que, presentes no disco, relativizam a noção de raiz (pelo menos se pensada em termos nacionais). Para Visconti, trata-se de uma “balada romântica” que incorpora elementos característicos do jazz, do soul e do funk tanto no canto quanto na seção rítmico-harmônica. Em sua detalhada análise da melodia, da harmonia e da orquestração da música, ele destaca a presença de recursos melódicos (determinados usos de cromatismos), harmônicos (repousos em acordes dissonantes) e orquestrais (crescimento de textura) mais comuns no jazz e na bossa nova. Também aponta a presença de cadência comum às canções da Jovem Guarda, embora a semelhança seja enfraquecida pela extensão dos acordes. Tomando criticamente as representações em torno da trajetória de Candeia, Visconti defende que a despeito do discurso político coerente do sambista, sua obra revela ambiguidades.

Nenhum outro disco de Candeia soou tão evidentemente híbrido quanto *Seguinte... raiz*. De fato, seus trabalhos imediatamente posteriores (os discos *Partido em 5* e *Samba de Roda*) trabalharam a gravação sonora de modos alternativos ao padrão dos lançamentos hegemônicos da indústria fonográfica. Ambos voltados para as tradições rítmicas da música popular, vieram a público junto a outras iniciativas de Candeia no campo das escolas de samba e nos debates na imprensa que reforçaram a representação do samba como prática cultural de um grupo específico dentro da sociedade brasileira para quem as noções de tradição e raiz tinham fundamental importância.

⁸ Gênero musical de Gana, Serra Leoa e Nigéria que utiliza motivos melódicos e rítmicos da África Ocidental executados com percussão local e instrumentos da tradição ocidental como trompetes e guitarras.

Ao buscarem reproduzir a sonoridade de uma roda de partido-alto ao vivo, os dois primeiros volumes da série *Partido em 5*, contrariam os padrões estabelecidos da indústria do disco da época, principalmente no que diz respeito à instrumentação, e à duração das faixas. Os partidos-altos são acompanhados por uma instrumentação básica: cavaquinho e percussão. Não importa muito se uma nota sai desafinada pois um ou outro desencontro entre os músicos aumentam a impressão de fluidez e naturalidade. A sensação é de pouca interferência técnica, como em uma gravação direta onde caberia aos intérpretes a responsabilidade pela qualidade musical.

A sequência ininterrupta das músicas reforça essa percepção. Na época - como ainda hoje, porém com outros recursos - a regra era selecionar os melhores momentos da execução montando um produto final o mais próximo possível da perfeição, ao mesmo tempo, o tempo de uso do estúdio era calculado para não aumentar o orçamento da produção. Dentro dessa lógica, Othon Jambeiro explica que a “gravação contínua de 25 ou 30 minutos sem parar é [era] considerada impossível ou, pelo menos, desaconselhável” (1975, p. 51). A fita magnética trouxe a vantagem da edição e da separação em pistas para a gravação, isso gerou mais liberdade nas escolhas já que a voz e os instrumentos poderiam ser gravados em pistas separadas. No entanto, a mixagem plana de *Partido em 5* indica que nem mesmo a gravação dos instrumentos em pistas diferentes foi utilizada. É o que infere Igor Ferraz (2018), em sua dissertação sobre *Partido em 5*, para quem esse recurso deve ter sido dispensado para obter o efeito de interpretação “ao vivo”, aberta aos improvisos. Ferraz também associa a gravação sem divisão de faixas às práticas inovadoras do *rock* progressivo inglês dos anos 1970 (2018, p. 19). É interessante notar que, nesses anos, a manutenção de erros, ruídos e interferências do ambiente nas músicas gravadas era uma característica inovadora associada à rebeldia e despreocupação jovem do *rock*. Ruídos e vozes vazadas foram mantidas nas gravações de "Helter Skelter" (1968) e "Hey Jude" (1968), dos Beatles, de "Gimme Shelter" (1969) dos Rolling Stones e de "In My time of Dying" (1975) de Led Zeppelin⁹. As preferências de gravação dos sambistas em *Partido em 5* correspondiam às práticas experimentais do que era considerado mais moderno na música internacional.

⁹ Cf. SER SONORO (2020). Estes e outros exemplos foram retirados do episódio “Acordo” do podcast Ser Sonoro, de Fernando Cespedes, pesquisador, músico, professor e sound designer. O podcast é baseado na tese de Cespedes sobre comunicação sonoro-musical e as esferas de sentido que a música cria.



Figura 3 – Capa do disco *Samba de Roda* (TAPECAR, 1975).

Samba de Roda (Tapecar, 1975) intensifica a associação de Candeia com outras expressões culturais afro-brasileiras, propondo uma rota aos antepassados do samba urbano carioca. Na parte superior da capa (figura 3), uma fotografia colorida mostra Candeia com colares no pescoço, um chapéu de lã e um tecido dobrado sobre o ombro esquerdo. Ao fundo, destacam-se as folhas de um grande agave. Os adereços parecem remeter à tradição afro-brasileira. Os colares assemelham-se aos fios de conta, *ilekés* ou guias, colares de contas coloridas usados por adeptos de religiões de matriz africana. Já o tecido sobre o ombro, além de remeter às toalhas usadas por sambistas para secar seu suor nos momentos intensos dos pagodes, faz lembrar os panos da costa ou *alakás*, parte da indumentária tradicional de mulheres negras escravizadas vindas de diversas regiões africanas e que, atualmente, mantém-se em uso nos terreiros de candomblé e umbanda. Símbolo sociorreligioso, “o Pano da Costa expressa referenciais étnicos, religiosos e profanos. Além do seu papel estético e funcional, traduz a sobrevivência de valores africanos que foram adaptados a outro contexto social e cultural” (BAHIA, 2009, p. 20). O uso dos panos por homens é relativamente recente e considerado como um desvio das tradições por alguns terreiros.

A foto de Candeia na capa é recortada por uma ilustração de Nei Lopes que ocupa a metade inferior da composição. Nela, casarões coloniais circundam um grupo de pessoas negras aparentemente descalças e com roupas coloridas. A maioria delas bate palmas e algumas tocam instrumentos de percussão e um instrumento de corda. Elas parecem formar uma roda no meio da qual um casal dança, o movimento é sugerido pela inclinação dos corpos e dos tecidos de suas roupas, assim como pelas pernas entrelaçadas e os pés erguidos, com as pontas tocando o chão de pedras polidas típico das cidades coloniais brasileiras. O lugar poderia ser o centro histórico do Rio de Janeiro ou de Paraty. Porém, o título “samba de roda”, referência ao samba baiano, escrito com letras pretas

sobrepostas à foto de Candeia funciona como legenda e indica a Bahia como local provável para a cena.

Na historiografia da música popular, é lugar comum relacionar o samba carioca com o samba de roda baiano, *Samba de Roda* consegue traduzir essas relações em sons e imagens. De forma bastante didática, o disco liga o samba do qual Candeia faz parte a essas outras expressões afro-brasileiras, reforçando sua caracterização como tradicional. Dentro dessa dinâmica, a seleção musical funciona quase como um arquivo histórico. Ela começa com sambas compostos por Candeia, Alvarenga, Wilson Moreira, Netinho e Martinho da Vila, passa ao Partido-alto numa adaptação de Candeia para “Acalentava” (faixa 6, face A, 3min15s), mantém-se numa seleção de cinco partidos-altos até chegar em uma coletânea com sete exemplos de motivos folclóricos baianos. Ritmos e melodias de tempos e regiões diferentes convivem no mesmo espaço do disco, no mesmo corpo que os ouve.

4 Considerações finais

Os primeiros discos de Candeia funcionaram como objetos audiovisuais que elaboraram a noção de “samba negro”, uma expressão ligada a tradições que também se mostrou inovadora na relação com outras expressões de seu tempo. A análise semiótica de seus textos, sons e imagens mostrou que as capas reforçam o protagonismo do sambista negro como ponte entre o presente e a história de seus antepassados. A seleção de composições e estilos musicais ora recorreu à sonoridade reconhecida no seu tempo como típica das escolas e das rodas de samba, ora dirigiu-se aos seus antecedentes culturais, ora dialogou com outras expressões da diáspora africana.

A coerência ou a contradição observadas entre os signos organizados pelos discos fundamentam reflexões sobre as negociações entre o trabalho de Candeia e as demandas comerciais das gravadoras. O disco *Seguinte...raiz* (Equipe, 1971), por exemplo, apresenta-se visualmente e verbalmente coerente com o discurso sobre tradição de Candeia, mas seus arranjos e instrumentação apresentam elementos exógenos à sua definição de samba autêntico. Já *Samba de Roda* (Tapeçar, 1975), aprofundou as pesquisas de Candeia sobre os antecedentes históricos do samba urbano carioca com perfeito alinhamento entre letras, sonoridades e apresentação visual.

Percebeu-se, enfim, a função estratégica e espaço-temporalmente localizada das associações realizadas por Candeia entre sua produção e termos como “negro”, “tradição”

e “autêntico”. Estabelecer tais condições de uso mostra-se importante pois tais termos são recuperados nas apropriações contemporâneas de Candeia e, como Stuart Hall adverte, “não é possível fixar o sentido de um significante para sempre ou trans-historicamente” (2013 [1995], n.p.).

Candeia tornou-se um símbolo constantemente reelaborado por pessoas como a sambista Teresa Cristina ou o escritor Alê Santos que, inspirados no passado, o identificam como referência para a construção de soluções estéticas antirracistas e comunitárias. Também é considerado um dos principais responsáveis pela consolidação do termo “samba de raiz” como categoria valorativa (Trotta, 2011; Lima, 2022). Seus esforços pela inclusão do negro na cultura como sujeito criador mantém-se disponíveis para as mais variadas interpretações graças aos registros que deixou com o uso das tecnologias de gravação e reprodução textual, imagética e sonora. Por definirem alguns sentidos atribuídos a esses materiais no contexto de sua produção, os resultados desse trabalho poderão ser ampliados com o entendimento de seus usos contemporâneos.

REFERÊNCIAS

BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). **Pano da Costa**. Salvador: IPAC; Fundação Pedro Calmon, 2009.

BARAT, Aïcha Agoumi de Figueiredo. O retrato em capas de disco. **Ao Largo**, v. 9, p. 13-28, 2019.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1974.

CANDEIA. **Autêntico. Samba. Original. Melodia. Portela. Brasil. Poesia**. Rio de Janeiro: Equipe, 1970. 1 disco sonoro

CANDEIA. **Seguinte...: Raiz**. Rio de Janeiro: Equipe, 1971. 1 disco sonoro.

CANDEIA; CASQUINHA; CAVACO, Anézio do; MOREIRA, Wilson; PECADORA, Joãozinho da, PORTELA, Velha da. **Partido em 5**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1972. 1 disco sonoro.

CANDEIA. **Samba de Roda**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975. 1 disco sonoro.

DA MATTA, Roberto. **Ensaio de antropologia cultural: o carnaval como um rito de passagem**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

FERRAZ, Igor de Bruyn. “**Um samba sem poluição**”: o partido-alto de Candeia em Partido em 5 Vols. I e II. 2018. 258 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, 2018.

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

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. **Revista Z Cultural**: revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro, ano VIII, vol. 2, n.p., 2013. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/> Acesso em: 20 jun. 1995-2013.

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

LAUS, Egeu. A capa de discos no Brasil: os primeiros anos. **Arcos**. Vol 1. 1998.

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

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

SER SONORO 7: Acordos. [Locução de]: Fernando Cespedes. [S. l.]: UOL TAB, 9 dez 2020. Podcast. Disponível em: <https://sersonoro.net/2020/12/09/7-acordos/> Acesso em: 03 jun. 2023.

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

VARGAS, Herom. Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia. Porto alegre, v. 20, n.2, p. 1-27, maio/agosto, 2013.

VISCONTI, Eduardo de Lima. Contradições de um sambista de raiz: uma análise da música Imaginação, de Candeia. In: **XXIV Congresso da Anppom**, 2014, São Paulo. Anais do XXIV Congresso da Anppom, 2014. p. 1-9. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3092/public/3092-9936-1-PB.pdf Acesso em: 02 nov. 2022.