DOI 10.20504/opus2017b2302

Vozes dissonantes no carnaval: o samba-enredo de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues

Yuri Prado
(USP, São Paulo-SP)

Resumo: O artigo tem como foco a obra de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, compositores cujo projeto estético tem buscado apontar novos caminhos para a música das escolas de samba. Tendo como fundo teórico as reflexões feitas por Jonathan Stock, Jesse Ruskin e Timothy Rice sobre a etnomusicologia do indivíduo, pretendo compreender a posição ocupada por essa parceria no contexto do carnaval carioca contemporâneo, identificar os procedimentos melódicos e harmônicos utilizados em suas composições, além de dimensionar o seu papel de reação não somente ao modelo de samba-enredo vigente, mas também às próprias estruturas de poder das escolas de samba.

Palavras-chave: Etnomusicologia do indivíduo. Carnaval. Escolas de samba. Samba-enredo.

Dissonant Voices in Carnival: The Samba-Enredo of Eduardo Medrado and Kleber Rodrigues

Abstract: This article focuses on the works of Eduardo Medrado and Kleber Rodrigues, composers whose aesthetic project has been to open new paths into the music of samba schools. Based on the thoughts of Jonathan Stock, Jesse Ruskin and Timothy Rice on the ethnomusicology of the individual, I intend to understand the position of this partnership in the context of Rio de Janeiro's contemporary carnival, identify the melodic and harmonic procedures used in their compositions, and measure the extent of their role of reacting not only to the current model of *samba-enredo*, but also to the very power structures of the samba schools.

Keywords: Ethnomusicology of the individual; carnival; samba schools; *samba-enredo*.

PRADO, Yuri. Vozes dissonantes no carnaval: o samba-enredo de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 30-61, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2302

Realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processos

n. 2007/54914-2 e 2014/27355-6.

Submetido em 11/06/2017, aprovado em 01/08/2017.

Durante boa parte do século XX, a etnomusicologia teve como principal tendência a realização de pesquisas que procuravam observar e descrever fenômenos musicais de uma coletividade, em detrimento do foco no indivíduo. A preocupação dos pesquisadores em levantar questões relacionadas ao papel desempenhado pela música em uma determinada cultura estimulou, em alguns casos, a formulação de generalizações, principalmente quando os grupos humanos estudados apresentavam um grau de homogeneidade cultural aparentemente alto, como é o caso daqueles localizados longe dos grandes centros urbanos.

Paradoxalmente, ao defender a indispensabilidade do trabalho de campo na etnomusicologia, Bruno Nettl explica que "nós [etnomusicólogos] preferimos a concentração em um trabalho intensivo com um pequeno número de indivíduos ao exame de grandes populações"[1] (NETTL, 2005: 13, tradução nossa). Assim, por serem as fontes de informação sobre o conhecimento musical de uma comunidade[2], os indivíduos sempre estiveram presentes em qualquer trabalho desse campo de estudos, mas raramente como o foco das pesquisas.

Entretanto, Jonathan Stock notou o aparecimento, nas últimas décadas do século XX, de trabalhos importantes relacionados ao que chamou de "etnografia do indivíduo ou escrita biográfica na etnomusicologia" (STOCK, 2001). De acordo com o autor, isso se deveu a principalmente três fatores:

(1) Reconhecimento de que certas sociedades dão especial atenção a indivíduos excepcionais, o que estimularia o pesquisador a estudá-los de maneira mais detalhada;

(2) Reavaliação das estâncias representacionais na escrita etnográfica, por meio da qual o pesquisador reflete não somente sobre a maneira com que os indivíduos são descritos na etnografia, mas também sobre as limitações e implicações do trabalho de campo;

(3) Reconceitualização de "cultura" como um mosaico de decisões, avaliações, ações e interações individuais, focando menos em uma visão holística da sociedade (STOCK, 2001: 10).

Em artigo publicado recentemente (2012), Jesse Ruskin e Timothy Rice acreditam que essa mudança de ponto de vista foi decorrência da crítica, nas ciências sociais, da "visão de cultura como algo compartilhado entre pessoas que vivem em grupos sociais bem definidos", e do reconhecimento de que "as sociedades não são alegremente homogêneas, mas fragmentadas em linhas de gênero, classe social e etnicidade, e que, consequentemente, as expressões e ideias culturais serão similarmente fragmentadas" [3] (RUSKIN; RICE, 2012: 308, tradução nossa). Reforçando os tópicos levantados por Stock, os autores acreditam que os reflexos dessa postura na etnomusicologia podem ser percebidos de, no mínimo, quatro maneiras:

(1) Valorização das diferenças de habilidade, identidade e experiências individuais entre músicos de uma cultura;

(2) Relatos de diferenças e tensões existentes entre indivíduos que agem a partir de diferentes posições sociais e históricas em uma sociedade;

(3) Visão dos indivíduos como agentes que operacionalizam, movem, dão sentido e mudam sistemas sociais, culturais e musicais;

[1] "We prefer concentration on intensive work with small numbers of individual informants to surveys of large populations" (NETTL, 2005: 13).

[2] Ruskin e Rice (2012: 307) chegam mesmo a considerar que os indivíduos estão para o trabalho de campo como estão as fontes manuscritas para o musicólogo histórico.

[3] "View of culture as shared among people living in well-defined social groups"; "societies are not happily homogenous but fragmented along lines of gender, social class, and ethnicity, and that, as a result, cultural ideas and expressions will be similarly fragmented" (RUSKIN; RICE, 2012: 308).

(4) Ênfase nas experiências dos etnomusicólogos e seus encontros com indivíduos durante o trabalho de campo (RUSKIN; RICE, 2012: 308).

No texto de Stock, a única forma de etnografia do indivíduo apontada, a julgar pelos trabalhos por ele citados, é a biografia. Já Ruskin e Rice defendem que a biografia é apenas uma das técnicas narrativas possíveis, entre outras quatro: biografia assistida; diálogo; polivocalidade; e análise de textos musicais e performances (RUSKIN; RICE, 2012: 312). É justamente dessa última categoria que este artigo mais se aproxima, na medida em que analisa a evolução do projeto estético dos sambistas Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues ao longo dos anos, descreve o processo de gravação e performance de uma de suas composições e procura compreender a posição dos compositores no ambiente em que atuam.

Embora Ruskin e Rice ressaltem que o termo "indivíduo", se refere, obviamente, a um único ser humano, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti esclarece que "estabelecer parcerias é parte integrante do tornar-se sambista" (CAVALCANTI, 1995: 91). Isso significa que embora o assunto que me interessa – o projeto estético de Medrado e Rodrigues – esteja situado em uma esfera de grande concordância dos pontos de vista dos dois personagens, o reconhecimento da singularidade das trajetórias de vida e visões de mundo de cada um dos compositores exigiu a presença de ambas as vozes neste artigo.

Um mouro no quilombo

Tanto Stock (2001: 10) quanto Ruskin e Rice (2012: 304) concordam que o pesquisador que estuda determinada manifestação musical rapidamente acaba por encontrar indivíduos que se destacam em meio a uma coletividade. No meu caso, mais do que compositores de samba-enredo habilidosos, encontrei nas figuras de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues artistas engajados na construção de um projeto artístico singular e inovador. Vale ressaltar que, assim como a grande maioria dos sambistas, a dupla não se dedica exclusivamente à música: Eduardo Medrado, 53 anos, é psicólogo; já Kleber Rodrigues, 65 anos, é contabilista.



Fig. 1: Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues (foto do autor).

Meu primeiro contato com os sambas da parceria foi durante a elaboração do trabalho de iniciação científica *Aspectos estilísticos e transformações do samba-enredo sob o ponto de vista melódico,* realizado no Departamento de Música da ECA-USP entre os anos de 2007 a 2009[4]. Como parte do plano de pesquisa, impus-me a tarefa de ouvir os discos anuais de samba-enredo, na tentativa de identificar os padrões melódicos, harmônicos e formais recorrentes no gênero. Ao ouvir o disco de 2001, fui surpreendido por um samba de uma escola pequena, a Paraíso do Tuiuti, que faria naquele ano a sua primeira participação no Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro[5]. Com linha melódica incomum e progressões harmônicas ousadas, *Um mouro no quilombo: isto a história registra!,* assinado por Kleber Rodrigues, César Som Livre, David Lima e Cláudio Martins, se diferenciava enormemente das obras do mesmo período e parecia ser uma viva reação ao modelo de samba-enredo vigente.

Através da sessão de fonogramas do site *Galeria do Samba*[6], verifiquei que esse grupo de compositores participava da disputa de sambas-enredo da Imperatriz Leopoldinense[7] desde meados da década de 1990, tendo, inclusive, a vencido nos anos de 1995 (*Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará*) e 1999 (*Brasil, mostra a sua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*). Além do já citado César Som Livre, faziam parte desse grupo Eduardo Medrado, João Estevam e Waltinho Honorato.

Em todos os fóruns de discussão na Internet consultados, o nome de Eduardo Medrado parecia ser o nome de referência da parceria. Entretanto, em entrevista ao autor deste artigo, Medrado procura desfazer essa percepção:

> Eu sou da parceria aquele que gosta de falar; o cara que em anos recentes mais perambulou pelas rodas de samba da vida e por isso talvez tenha essa equivocada imagem de "posição de destaque" no grupo. Em termos musicais, e sobretudo no foco de seu trabalho, se tivermos que destacar alguém, o nome seria o de Kleber [Rodrigues]. Ele traz o real diferencial melódico para o nosso grupo (MEDRADO, 2009).

Kleber confirma que o seu foco está no aspecto melódico:

> Geralmente me empenho mais no trato da melodia. Não que meu parceiro Eduardo não faça também melodia, mas quem tem o privilégio de tê-lo na roda de criação não pode prescindir de sua notável capacidade de gerar imagens construtivas e poéticas. O trabalho na melodia, ou em parte dela, é o que me resta a fazer (RODRIGUES, 2009).

[4] A pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e recebeu a premiação máxima no XVII Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (SIICUSP).
[5] Os desfiles das escolas de samba são organizados em vários grupos, nos quais as piores classificadas são rebaixadas e substituídas pelas melhores do grupo imediatamente inferior. O Grupo Especial corresponde à primeira divisão.
[6] <http://www.galeriadosamba.com.br>.
[7] A grande maioria das escolas de samba realiza disputas internas para decidir qual samba será cantado no desfile.

O núcleo da parceria é composto, portanto, por Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, enquanto os outros componentes variavam de acordo com as circunstâncias em que cada obra era composta. Medrado reforça que todos os nomes que já integraram a parceria são "de grande afinidade pessoal ou musical" (MEDRADO, 2009) e deram contribuições relevantes tanto no processo de composição dos sambas quanto na garantia de sua viabilidade nas disputas de sambas-enredo[8].

Na primeira conversa que tive com Eduardo Medrado, o compositor me confirmou que a parceria tinha, sim, um projeto estético de renovação do samba-enredo, visto naquele momento pelo compositor como padronizado tanto no plano poético quanto no melódico:

> De fato, nós formamos uma parceria que definiu para si uma espécie de identidade de estilo que, aparentemente, segue na contramão do que hoje se faz (ou do que hoje vence nas disputas nas escolas de samba) em termos de sambas de enredo. [...] O nosso esforço é a busca de caminhos singulares, ou a fuga do que você denominou como "o uso de clichês melódicos e harmônicos". Tenho insistido em dizer que os sambas têm se padronizado, têm se emoldurado numa fórmula e isso, penso eu, é o inverso da pretensão artística. Um dos fundamentos da Arte é justamente a criatividade, a fuga das fórmulas; é a busca da expressão de uma diferença singular (MEDRADO, 2008).

A fala de Eduardo Medrado faz eco ao que apontei naquela minha primeira pesquisa e mais recentemente no artigo *Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo* (PRADO, 2015): de que a partir da década de 1990 certas estruturas musicais como os refrões responsoriais (em formato de pergunta e resposta) e uma determinada divisão formal (primeira parte / refrão central / segunda parte / refrão principal) passaram a ser utilizadas excessivamente pelos compositores, levando a uma estagnação do gênero que somente recentemente começou a ser revertida[9].

Nos anos seguintes ao nosso primeiro contato, passei a acompanhar com atenção o lançamento de cada uma de suas obras; foram realizadas inúmeras entrevistas; acompanhei os sambistas em idas a rodas de samba; e, acima de tudo, tive o privilégio de criar uma verdadeira amizade com os dois compositores.

Com relação ao processo de composição e gravação de *Um mouro no quilombo*, Medrado conta que

> Tuiuti [*Um mouro no quilombo*] foi feito em uma tarde e uma manhã que eu fui pra Brasília, onde Kleber morava na época. Eu não podia dizer que eu era o autor do samba, porque quando o samba ganhou eu estava na final da

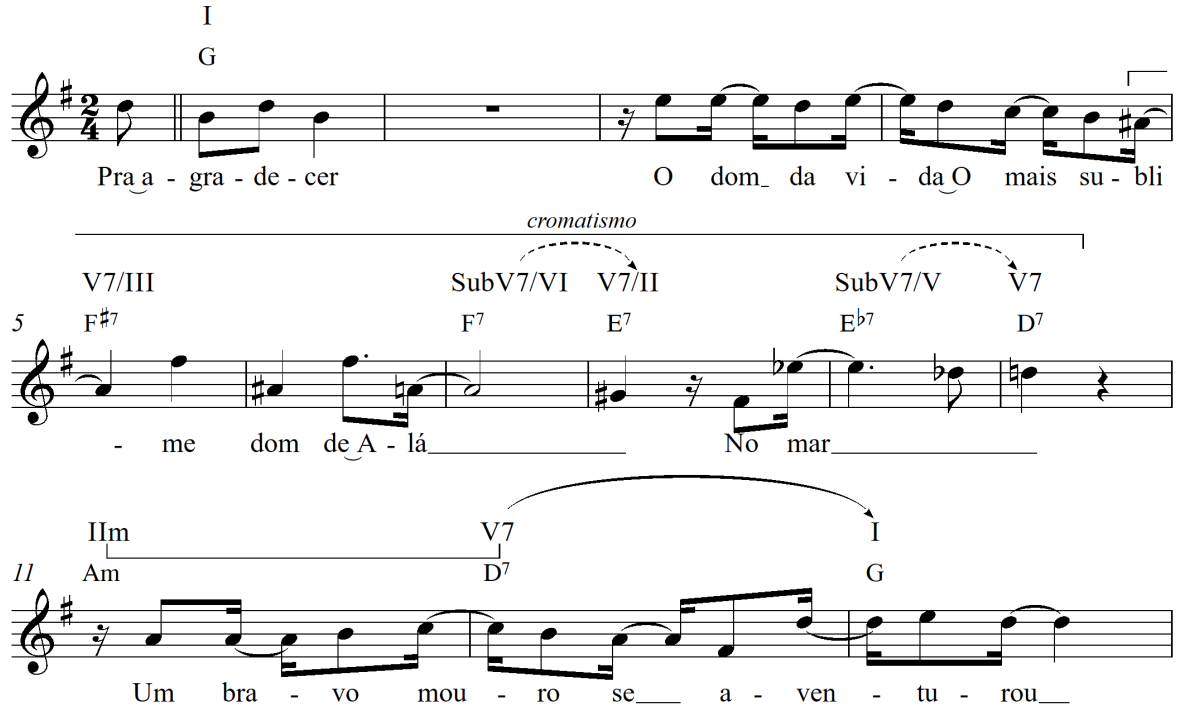
[8] Mais adiante veremos que, nas disputas de samba-enredo, a estrutura financeira da parceria é um fator tão ou mais importante do que a composição de um bom samba.

[9] Sambas-enredo como o da Portela de 2012 (*E o povo na rua cantando é feito uma reza, um ritual,* composto por Wanderley Monteiro, Luiz Carlos Máximo, Toninho Nascimento e Naldo) ou o da Vila Isabel de 2013 (*A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo*, de Martinho da Vila, André Diniz, Arlindo Cruz, Tunico da Vila e Leonel) podem ser considerados marcos dessa nova fase do gênero. Em 2015, uma matéria do jornal *O Dia* apontava os "sambas geniais" que poderiam estar no Carnaval de 2016 e defendia que "a queixa frequente e um tanto polêmica em relação à qualidade dos sambas de enredo atuais não vai desfilar no próximo Carnaval" (BARBOSA, 2015).

> Imperatriz[10]. Na primeira gravação, só pra tirar o tom, pegaram o cantor da escola, que era o Ciganerey, pra fazer uma passagem com um cavaquinista que nunca tinha ouvido aquele samba. O samba virou outra coisa, arrumaram o samba (risos). E eu nervoso, o Waltinho [Honorato] apertava o meu braço, eu não podia falar nada. Eu falei pro Waltinho: "vamos ter que chamar o Kleber". Antes de eu fazer isso, chegou um recado da Liga [das Escolas de Samba]: "o [cavaquinista] Alceu Maia não entendeu nada do samba, tem alguma coisa errada". [...] Kleber veio de Brasília só pra isso. Nesse dia eu fui com ele e falei: "Você tem que perder a sua timidez. Tem que chegar e mostrar o que é". Aí acontece uma cena super bonita: Kleber pega o cavaco e mostra ao Alceu como o samba era. O olho do Alceu começa a brilhar: "Ah... agora eu entendi!" (risos). E até hoje o Alceu é muito nosso amigo (MEDRADO, 2012).

Pelo depoimento de Medrado, podemos notar que houve um estranhamento, por parte dos músicos envolvidos na gravação, dos elementos melódicos e harmônicos presentes em *Um mouro no quilombo*.

Observemos o samba. Seus primeiros compassos chamam logo a atenção do ouvinte por sua complexidade (Ex. 1)[11].



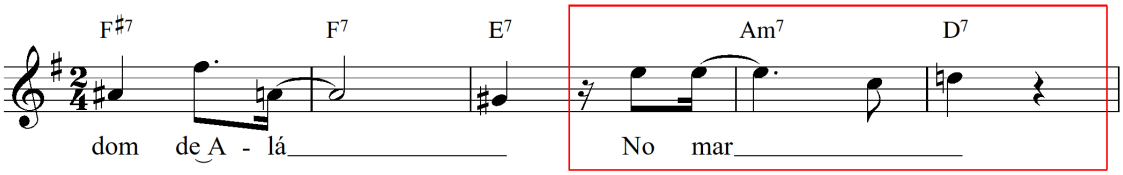
Ex. 1: Compassos iniciais de *Um mouro no quilombo* (Paraíso do Tuiuti, 2001).

[10] Embora não esteja previsto em nenhuma das edições do regulamento publicado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), existe no universo das escolas de samba um código de ética que proíbe os compositores de assinar obras de duas ou mais escolas pertencentes ao mesmo grupo. Desta forma, certos compositores compõem para mais de uma escola, mas assumem a autoria em somente uma delas. Os grupos de compositores que possuem uma estrutura financeira suficientemente grande para permitir a participação em um número elevado de disputas de samba-enredo – sem indicar os verdadeiros autores – são chamados de *escritórios de sambas*.

[11] As transcrições dos exemplos musicais foram feitas a partir das gravações.

Entre os compassos 5 e 10 é realizada uma progressão cromática descendente de acordes maiores com sétima menor (F♯7 – F7 – E7 – E♭7 – D7). Tal progressão poderia ser interpretada como uma marcha harmônica não explícita por quintas (F♯7 – B7 – E7 – A7 – D7) na qual os acordes de B7 e A7 são substituídos, respectivamente, pelos acordes de F7 e E♭7, gerando uma linha cromática que combina substitutos da dominante (SubV7) e acordes de dominante (V7)[12]. No plano melódico também é possível identificar um movimento cromático entre as notas Lá♯ (terça maior do acorde F♯7), Lá♮ (terça maior do F7), e Sol♯ (terça maior do E7). Entretanto, ao invés de a melodia continuar para o Sol♮ (terça maior do E♭7), como se poderia esperar, é realizado um salto para o Mi♭, de modo que esta última nota, juntamente com o Ré♭, atinja cromaticamente a nota alvo Ré♮ (comp. 10). Ressalta-se que os saltos melódicos que pontuam o movimento cromático, de difícil canto, contribuem para o estranhamento que essa obra pode causar à primeira audição.

Sobre esse ultimo aspecto, vale a pena mencionar que na performance ao vivo deste samba no desfile de carnaval (na tonalidade de Mi maior, transposta no exemplo abaixo para facilitar a comparação com o exemplo precedente) o trecho correspondente ao verso "No mar" sofreu uma série de alterações: o salto entre Fá♯ e Mi♭ foi substituído por duas notas Mi♮; o acorde de E♭7 cedeu lugar ao Am7; e o Ré♭ foi trocado pelo Dó (Ex. 2). Nenhum dos compositores se lembra do porquê ou mesmo de ter participado dessa decisão, mas presume-se que ela foi tomada com o intuito de ajustar a melodia para que ela se tornasse mais fácil de ser cantada pelos intérpretes e componentes da escola.

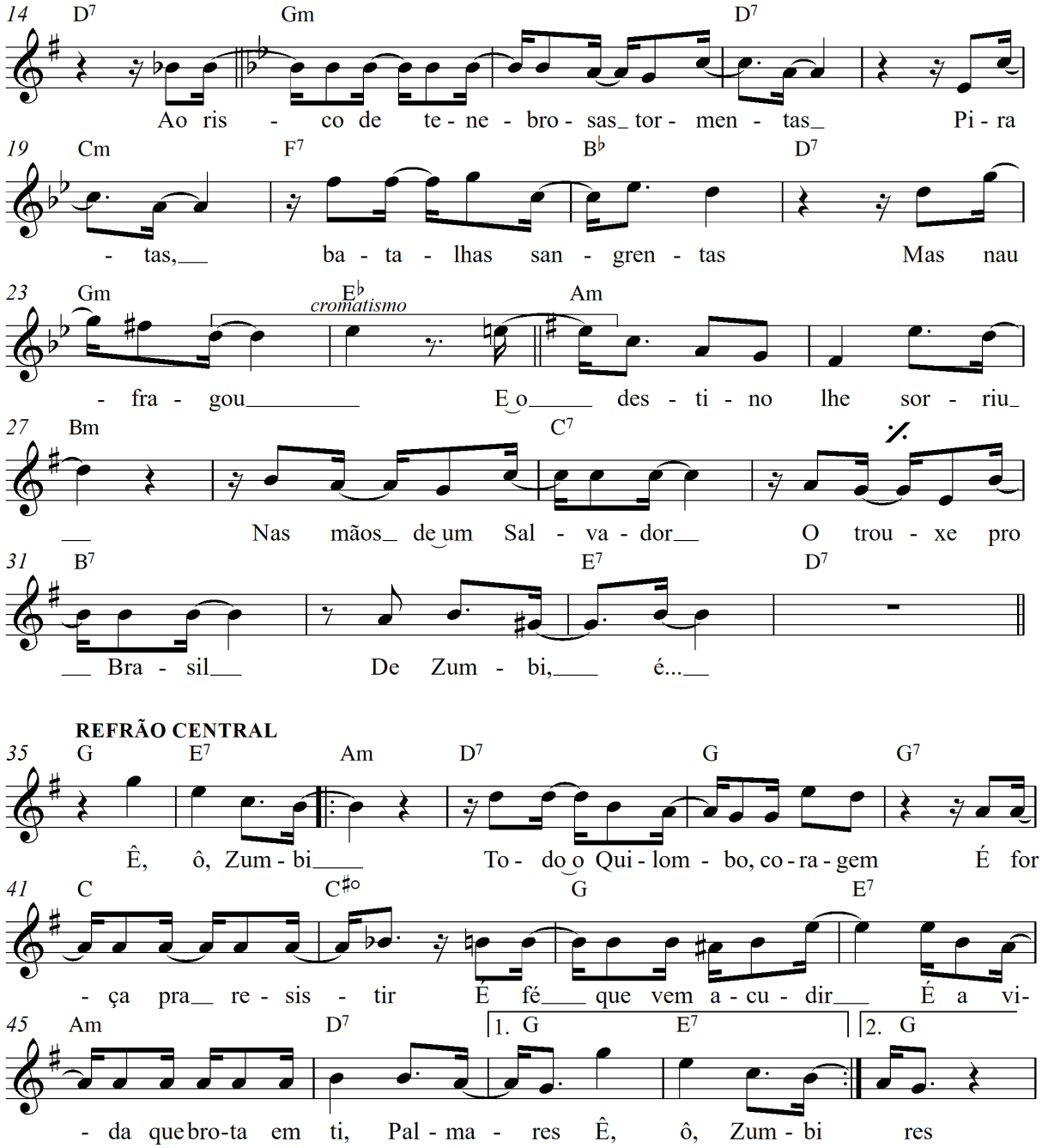


Ex. 2: Alterações na versão ao vivo de *Um mouro no quilombo.*

No compasso 15 (Ex. 3) tem início um trecho na tonalidade homônima menor, procedimento frequente em sambas-enredo. Já o retorno à tonalidade de Sol maior é feito de maneira bastante engenhosa, através do movimento cromático ascendente na linha melódica a partir do segundo tempo do compasso 23 (Ré - Mi♭ - Mi♮)[13]. A finalização da primeira parte do samba (comp. 33), por sua vez, não transmite de maneira inequívoca a sensação de conclusão: a frase melódica se encerra no acorde de E7, e o acorde de Am, sua resolução esperada, é suprimido para dar lugar diretamente ao D7.

[12] Os acordes de F7 e E♭7 podem substituir os acordes de B7 e A7 por possuírem o mesmo trítono entre a terça maior e a sétima menor (RAWLINS; BAHHA, 2005: 100). De qualquer forma, como veremos adiante, mais do que substituições que serviriam para "embelezar" a progressão harmônica, o uso do cromatismo corresponde à própria lógica de composição da parceria.

[13] É ainda digna de nota a maneira hábil com que os compositores utilizam nesse trecho o *pathos* comumente associado aos modos maior e menor para reforçar o sentido dos versos, escolhendo a tonalidade homônima menor (Gm) para o trecho "Ao risco de tenebrosas tormentas / Piratas, batalhas sangrentas / Mas naufragou" e retornando à tonalidade maior em "O destino lhe sorriu".

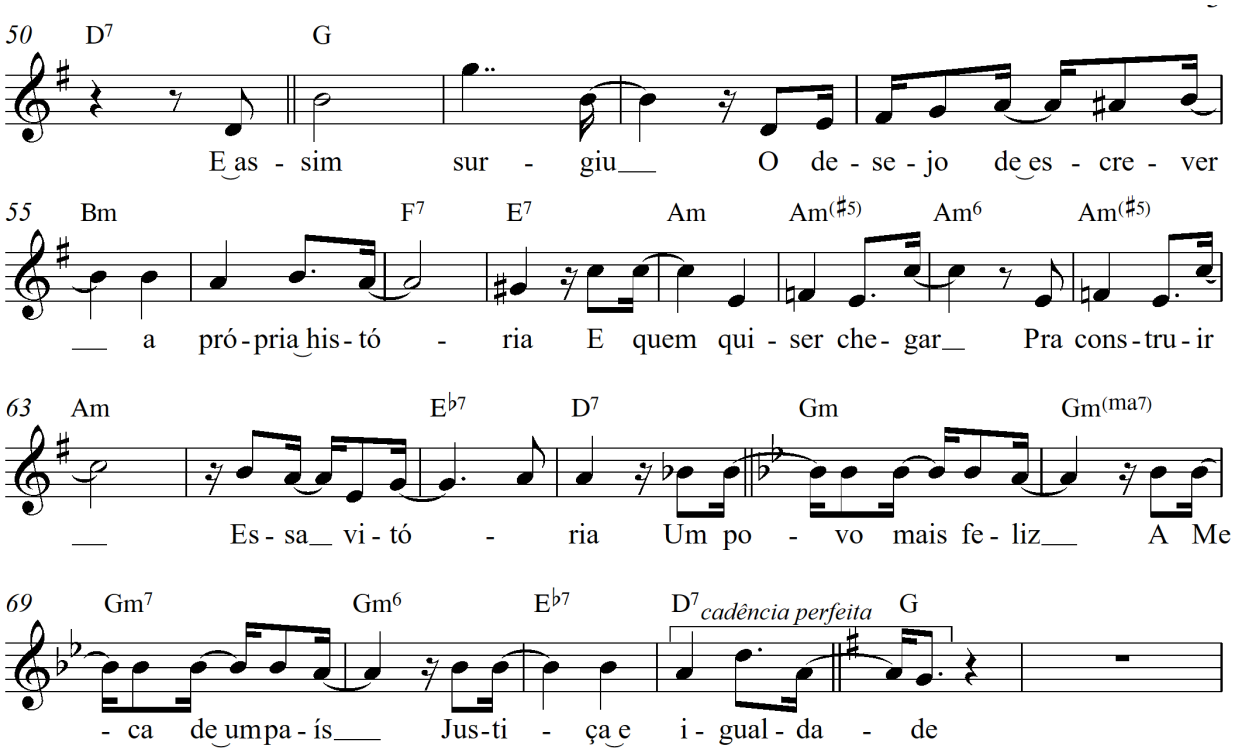


Ex. 3: Primeira parte de *Um mouro no quilombo.*

A segunda parte (Ex. 4) tende a utilizar procedimentos harmônicos mais tradicionais, como o movimento cromático nos acordes de Am (5ªJ, 5ªa, 6ªM, 5ªa, 5ªJ), nos compassos 59 a 63, e Gm (8ªJ, 7ªM, 7ªm, 6ªM), nos compassos 67 a 70[14]. Dessa vez a cadência perfeita que encerra

[14] Rawlins e Bahha (2005: 108) utilizam a sigla CESH ("chromatic embellishment of static harmony" ou "contrapuntal elaboration of static harmony") para nomear esse tipo de elaboração harmônica, bastante comum na música popular. Nos choros de Pixinguinha, por exemplo, são emblemáticos o movimento em arco (5ªJ, 5ªa, 6ªM, 5ªa, 5ªJ) na primeira parte de *Carinhoso*, e o descendente (8ªJ, 7ªM, 7ªm, 6ªM) na segunda parte de *Lamentos*.

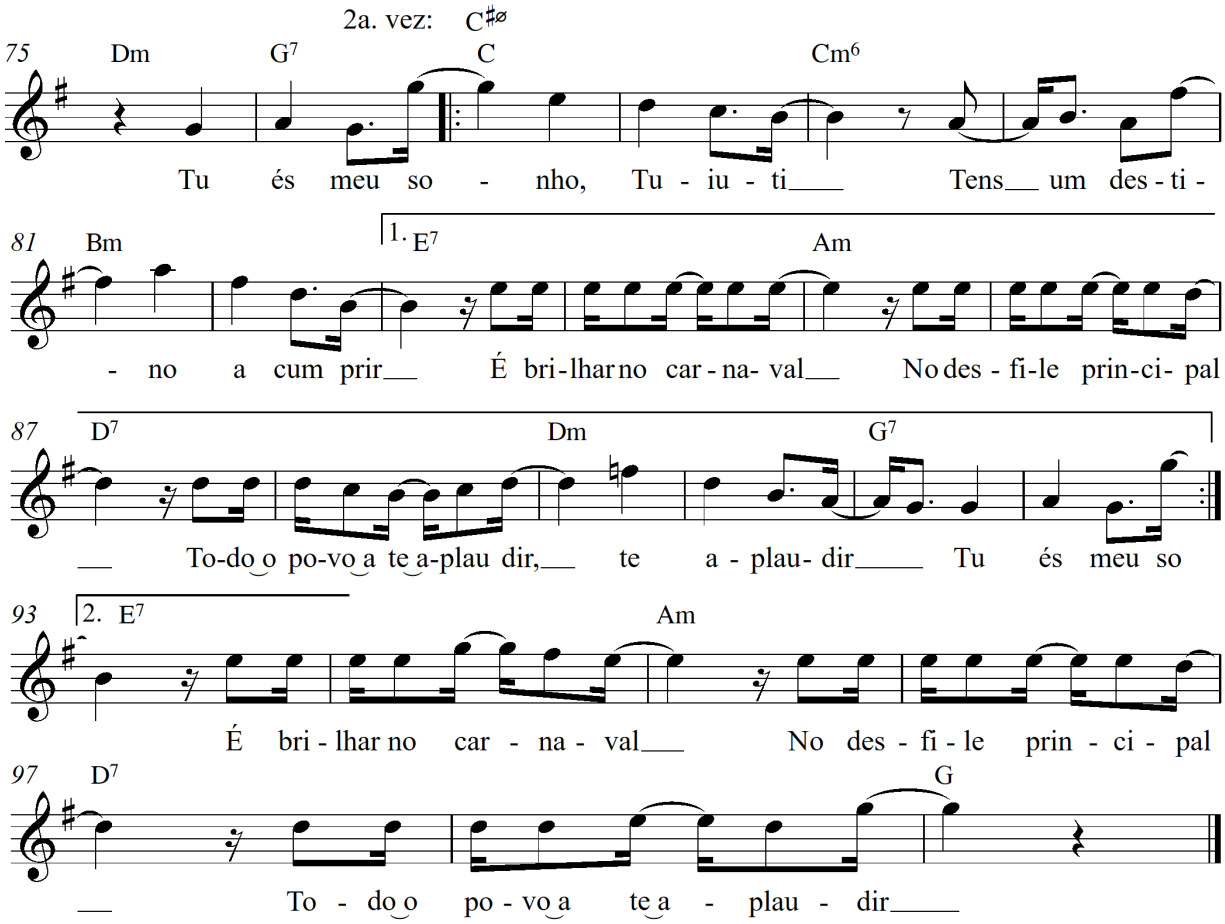
essa parte (comp. 72 e 73) fornece um senso de conclusão mais forte do que a finalização da primeira parte.



Ex. 4: Segunda parte de *Um mouro no quilombo*.

O refrão principal (Ex. 5), por sua vez, tem como característica a articulação de traços musicais passionais na sua primeira metade (c. 75-83) e temáticos na segunda (c. 84-93), de acordo com a tipologia sugerida por Luiz Tatit[15]. Ressalta-se ainda que, no contexto que estamos discutindo, a escolha do acorde de C♯$^{\varnothing}$ na repetição do refrão (comp. 77) pode ter a ver com o fato de que em "determinados cenários da Música Popular do século XX, tal emprego do ♯IVm7(♭5) foi valorizado como escolha inovadora" (FREITAS, 2015: 68).

[15] De acordo com Tatit e Lopes (2008), na melodia passional "manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura", servindo-se "de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos" (2008: 21), enquanto que na melodia temática "manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração" (2008: 18-19).



Ex. 5: Refrão principal de *Um mouro no quilombo*.

Eduardo Medrado comenta a recepção desse samba no Paraíso do Tuiuti:

> Fiquei preocupado com o impacto que ele teria, por ser inusual. Falei pro carnavalesco [Paulo Menezes]: "Essa é a nossa linha. Não sei se é a linha do Tuiuti, porque ele é um samba diferente...". Ele disse: "A Tuiuti está no Grupo Especial agora. Ela não tem linha". E teve muita resistência, já que a gente não era da comunidade. No entanto, acabamos ganhando com um samba que hoje é considerado o hino da escola (MEDRADO, 2009).

O impacto entre os compositores de samba-enredo também foi grande. Medrado conta que Arlindo Cruz, vencedor do Estandarte de Ouro[16] naquele ano, "deu uma entrevista dizendo: 'o melhor samba-enredo deste ano é o do Tuiuti. É um divisor de águas na história do samba-enredo'" (MEDRADO, 2009).

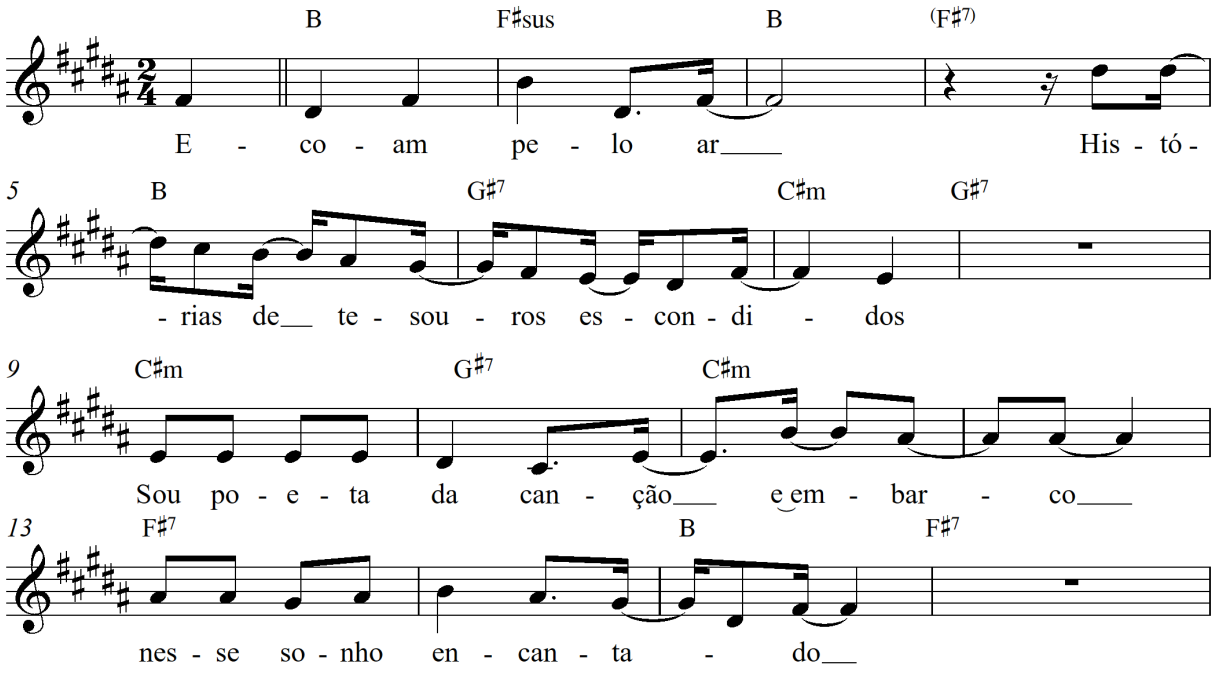
Em contrapartida, o samba não foi tão bem recebido pelos jurados. No mapa de notas desse carnaval[17], verifiquei que lhe foram atribuídas duas notas 9 e somente uma nota 10 –

[16] Troféu concedido desde 1972 pelo jornal *O Globo* aos destaques de cada ano. Dividido em várias categorias, é a mais prestigiosa premiação do carnaval carioca.
[17] Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/notas/2001/>.

justamente a única nota máxima recebida pela escola em todo o desfile, que acabou sendo rebaixada para o Grupo de Acesso.

Primeiros passos

Embora sejam reconhecidos no meio do samba como inovadores, os compositores estudados neste artigo começaram sua trajetória de maneira relativamente tradicional. O primeiro samba da parceria escolhido para representar a Imperatriz Leopoldinense, *Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará*, popularmente conhecido como *Jegue* (1995), assinado por Eduardo Medrado, João Estevam, César Som Livre e Waltinho Honorato[18], é iniciado com o padrão harmônico mais encontrado nos primeiros compassos de sambas-enredo, conforme descrito em outro artigo de minha autoria (SOUZA, 2014) (Ex. 6):



Ex. 6: Primeiros compassos de *Jegue* (Imperatriz Leopoldinense, 1995).

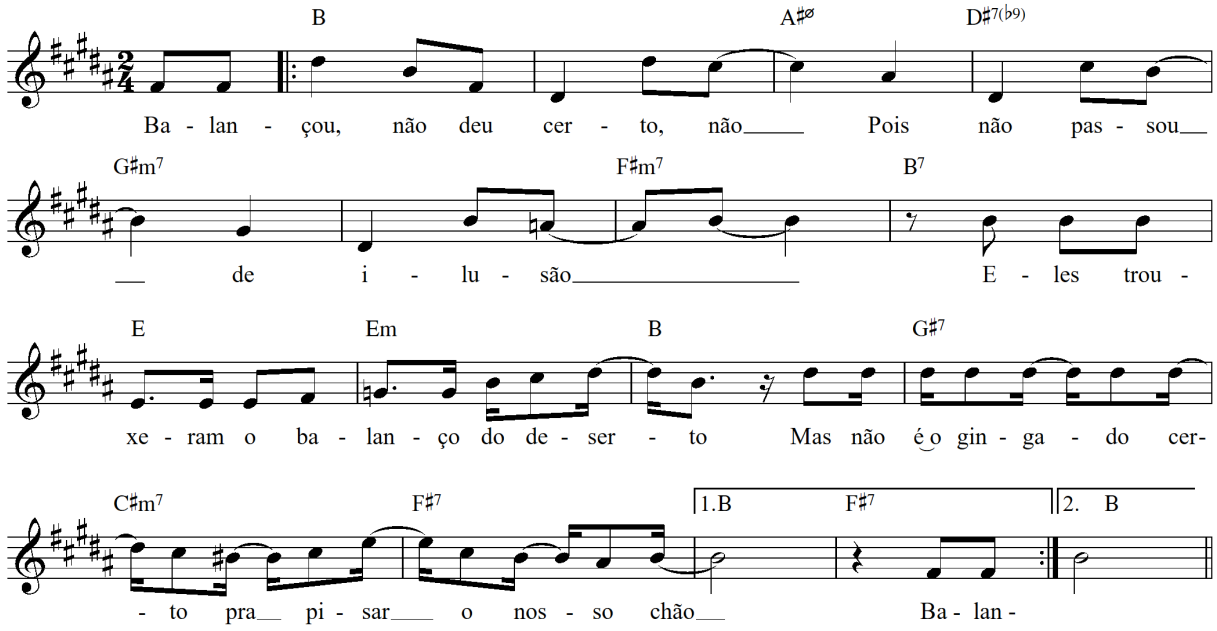
Medrado conta a história desse samba:

> Kleber, na verdade, nem assina o *Jegue*. O samba estava praticamente pronto e a gente ia passar pro cantor. Na época, na parceria éramos eu, João Estevam, Waltinho Honorato e César Som Livre, e ninguém tocava instrumento. Quando tinha que fazer alguma coisa melódica, escrever, a gente chamava o Malaca, que era um violonista lá da Ilha [do Governador], que ajudava a escrever as harmonias. Pois bem, nesse dia o Malaca não pôde ir, aí o César Som Livre falou: "eu tenho um amigo na Ilha que é gente boníssima. Ele ajuda a gente, ele tira a

[18] Kleber Rodrigues participou da composição de todos os sambas da parceria, ainda que não tenha assinado muitos deles por na maior parte das vezes estar concorrendo na União da Ilha do Governador. Para evitar qualquer equívoco, serão incluídos no texto somente os autores oficiais.

> harmonia". Aí fomos, [...] estávamos com o samba pronto, a nosso ver (risos). Quando chegamos na casa de Kleber, comecei a cantar para ele, que começou a tocar e disse: "bonito samba!". Lá pelas tantas eu comecei a gostar dele e falei: "eu estou na dúvida com esse refrão do meio, que não é compatível com o resto do samba, não consegui chegar lá". Aí Kleber começou a variar, fez uma melodia... ele fez uma coisa assim... eu fiz um "lalaiá"... e a gente fechou a célula melódica. Aí eu nunca esqueço disso: "pega o gravador!" (risos). Naquele dia eu peguei o telefone de Kleber, porque já simpatizei com ele. Falei: "cara, gostei muito daquilo que você fez ali, melhorou muito. Tem outras partes pra melhorar" (risos). Ali nasceu minha parceria com o Kleber (MEDRADO, 2009).

O refrão feito com a ajuda de Kleber se tornaria famoso pela angulosidade de seu contorno melódico (Ex. 7).



Ex. 7: Refrão central de *Jegue* (Imperatriz Leopoldinense, 1995).

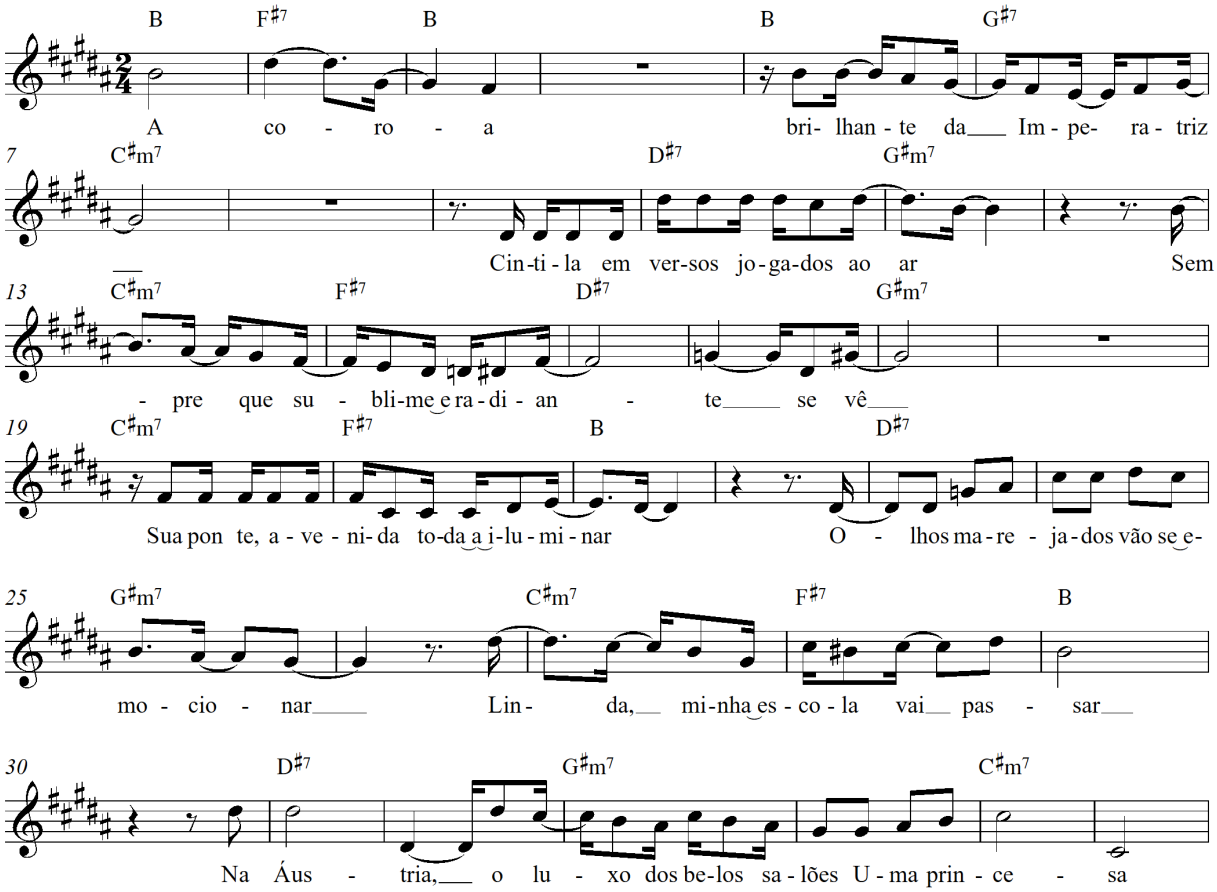
Nesses primeiros dias de carreira no samba, o estilo de composição da parceria já causava certo estranhamento:

> Você tinha que ver a reação quando esse samba foi pra quadra na época. As pessoas falavam: "cara, é de uma beleza antiga". E já tinha gente que se queixava que era um samba melancólico, porque também tem isso: os sambas antigamente se prestavam até a ser melancólicos, se o enredo sinalizava alguma coisa disso. [...] Nós fomos questionados na época porque a gente falava do povo sofredor e a gente quase perdeu o samba por causa disso (MEDRADO, 2009).

Embora tenham vencido a disputa de sambas-enredo na Imperatriz Leopoldinense logo em suas primeiras tentativas, o desejo de contestação já se fazia presente:

> Quando a gente ganhou o *Jegue* falei para os meus parceiros: "Ah é? Ganhamos? Então vamos fazer um samba como se fazia antigamente [...], vamos fazer um nariz de cera[19], aquelas entradas, pode ser um samba grande". E fizemos um samba que até hoje eu adoro [concorrente para o enredo *Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil*, de 1996], mas que não chegou nem na final (MEDRADO, 2009).

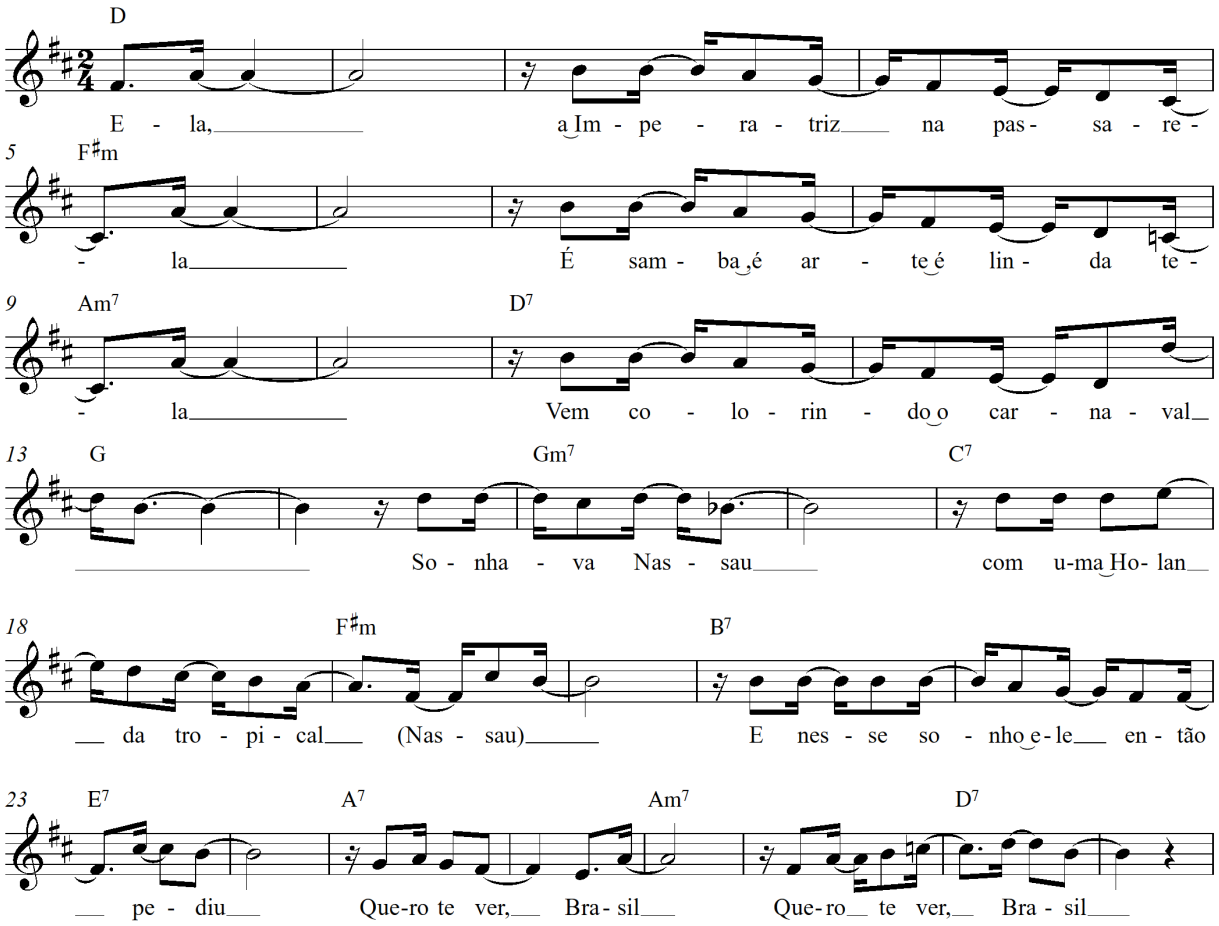
Tendo como modelo os chamados "sambas-lençóis" da década de 1960, marcados pela utilização de longas letras que contavam em detalhes o enredo proposto pela escola, a parceria compôs uma obra extensa na qual a primeira referência à Princesa Leopoldina, a homenageada do enredo, só aparece a partir do compasso 31 (Ex. 8):



Ex. 8: Compassos iniciais de *Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 1996).

[19] Abertura de um texto de maneira rebuscada ou vaga, sem ir direto ao assunto principal.

No ano de 1999, a parceria voltaria a ganhar a disputa de sambas na Imperatriz Leopoldinense. Através da utilização de notas longas e um ritmo harmônico alargado, *Brasil, mostra a sua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* trazia como marca um lirismo raramente encontrado nos sambas de sua época. Medrado revela que, por conta disso, chegou a ouvir críticas de que "isso não é samba-enredo, isso é samba de meio de ano" (MEDRADO, 2009) (Ex. 9).



Ex. 9: Compassos iniciais de *Brasil mostra a sua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* (Imperatriz Leopoldinense, 1999).

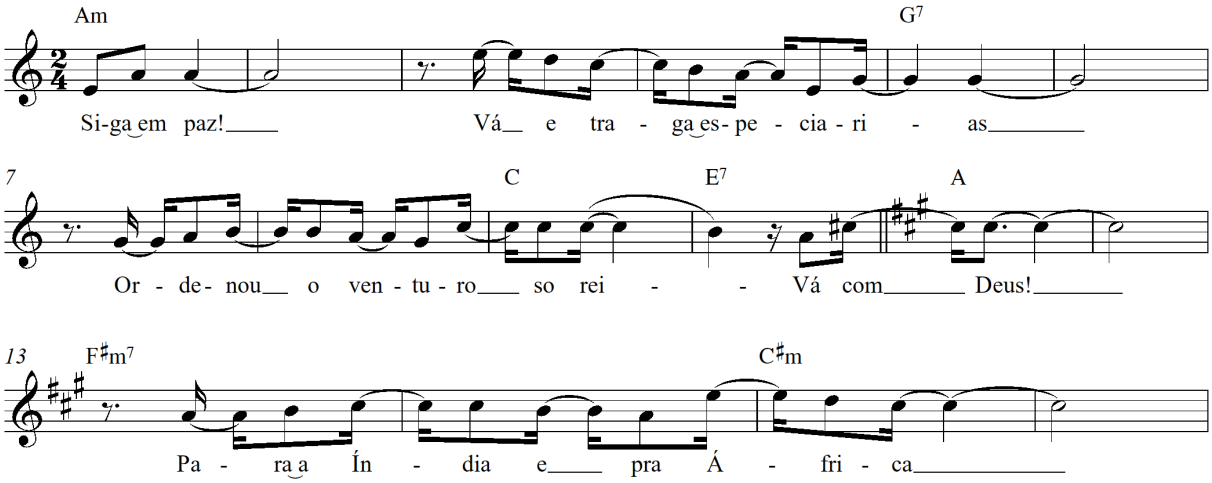
Ter um samba escolhido por uma escola para ser apresentado em desfile é um privilégio que poucos compositores podem desfrutar; ver, então, sua escola de coração se sagrar campeã com uma obra de sua autoria representa um feito ainda mais notável. Nos dois anos em que os sambas da parceria foram escolhidos para representar a Imperatriz Leopoldinense (1995 e 1999), a escola foi a campeã do carnaval. Portanto, antes da composição de *Um mouro no quilombo* a parceria já havia atingido o ápice da carreira de compositor de escola de samba.

No ano 2000 os compositores sofreram sua derrota mais dolorosa. Considerado um de seus mais bonitos sambas, *Quem descobriu o Brasil foi Seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses*

depois do Carnaval (também conhecido como *Siga em paz*) foi eliminado na final em uma disputa traumática[20]:

> Nesse ano a gente estava empolgado. As pessoas falavam pra gente: "Vocês não podem perder". [...] Foi a melhor época do Anderson Paz [principal intérprete dos sambas da parceria]. Ele estava com gás, fazendo escola de canto, ele deu um show. Foi emocionante. As pessoas lembram até hoje desse samba. Um dia eu estava na Vila Isabel e um cara me disse: "Eu te conheço, mas você não me conhece. Eu ouvi seu samba em 2000 e seria Estandarte de Ouro". Outro dia na final do Simpatia[21], um cara que eu também não conhecia chegou até mim e disse: "Eu estava na final do samba de 2000". E disse a mesma coisa: "Vocês seriam Estandarte de Ouro". Foi um samba que marcou. [...] Quando perdemos a final, eu chorava, fiquei deprimido. Foi a única vez que eu me deprimi por derrota, porque eu sabia que para a nossa história como compositores era importante aquela vitória, porque a gente já começava a ser identificado como compositores de sambas difíceis (MEDRADO, 2009).

Siga em paz já era marcado pela busca de novas possibilidades harmônicas. Um exemplo disso é a modulação da tonalidade menor para a homônima maior logo nos primeiros compassos do samba, o que causaria uma "surpresa" no ouvinte, conforme Kleber Rodrigues me revelou em conversa informal (Ex. 10):



Ex. 10: Compassos iniciais de *Quem descobriu o Brasil foi Seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do Carnaval* (*Siga em paz)* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2000).

[20] No documentário *Imperatriz do Carnaval* (direção de Medeiros Schultz), que trata da confecção do carnaval da Imperatriz Leopoldinense para o ano de 2000, é possível acompanhar o percurso desse samba desde a sua composição até a performance na final da disputa de samba-enredo.
[21] Simpatia é Quase Amor, um dos blocos mais tradicionais da Zona Sul do Rio de Janeiro.

No entanto, podemos dizer que as inovações melódico-harmônicas que caracterizariam os sambas da parceria só apareceriam nos anos seguintes à composição de *Um mouro no quilombo*.

Década de 2000

Ressentidos com a derrota de *Siga em paz,* os compositores passaram a buscar oportunidades de emplacar sambas em outras escolas[22]. Medrado comenta esse período:

> Com a derrota do samba de 2000, a gente saiu mesmo da escola. [...] Quando a gente assina os sambas fora da Imperatriz, é porque a gente estava fora. [...] A gente acabou retornando, mas passamos a ter um braço em outras escolas, como Vila Isabel, Salgueiro e Mangueira. Kleber concorreu na União da Ilha também (MEDRADO, 2009).

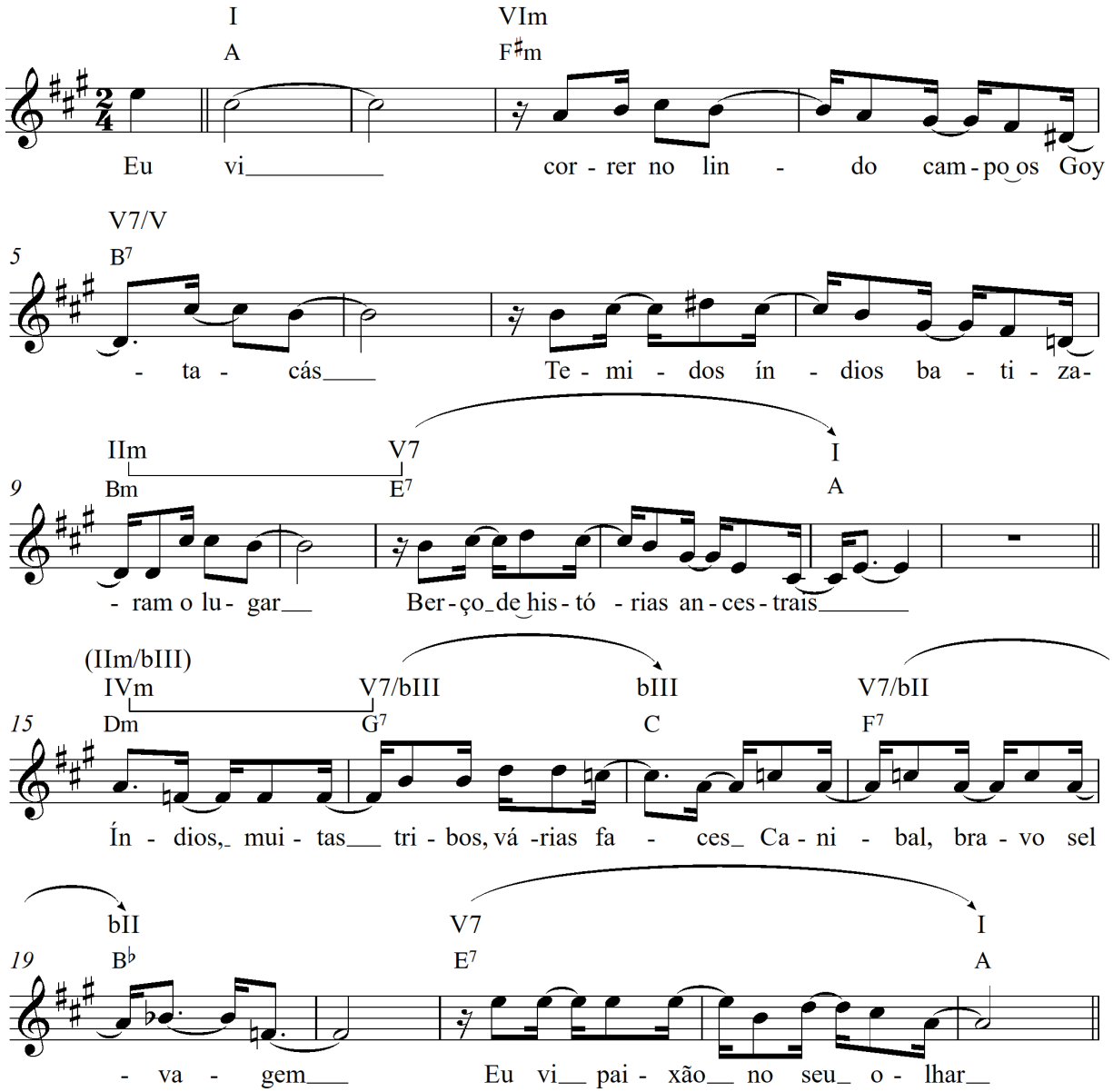
Já tratei das estruturas inovadoras de *Um mouro no quilombo*. Olhando em retrospecto, esse samba parece ter sido um "divisor de águas" para a própria parceria, já que a partir dele praticamente todos os seus sambas trariam procedimentos de composição incomuns no gênero. Kleber diz:

> Nós queríamos fazer melodias diferenciadas e a partir daí fizemos isso cada vez mais. Pelo menos no meu caso, que era mais focado na melodia, foi uma atitude de propósito. Eu não gostava da melodia comum e aí queria fazer diferente mesmo (RODRIGUES, 2012).

O primeiro samba pós-Tuiuti foi *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam e Marcinho). Composta para o carnaval da Imperatriz de 2002, a obra pode ser considerada o próprio manifesto da parceria, que define o seu projeto no refrão central: "Sambista moderno eu sou, quero um verso original...".

Os quatorze primeiros compassos da composição se mantêm estáveis na tonalidade de Lá maior. Entretanto, no compasso 15 tem início uma progressão harmônica por quintas justas que ultrapassa os limites diatônicos da tonalidade maior através da utilização de acordes de empréstimo modal (Dm – G7 – C – F7 – B♭). A retomada do I grau só é feita no compasso 23 (Ex. 11):

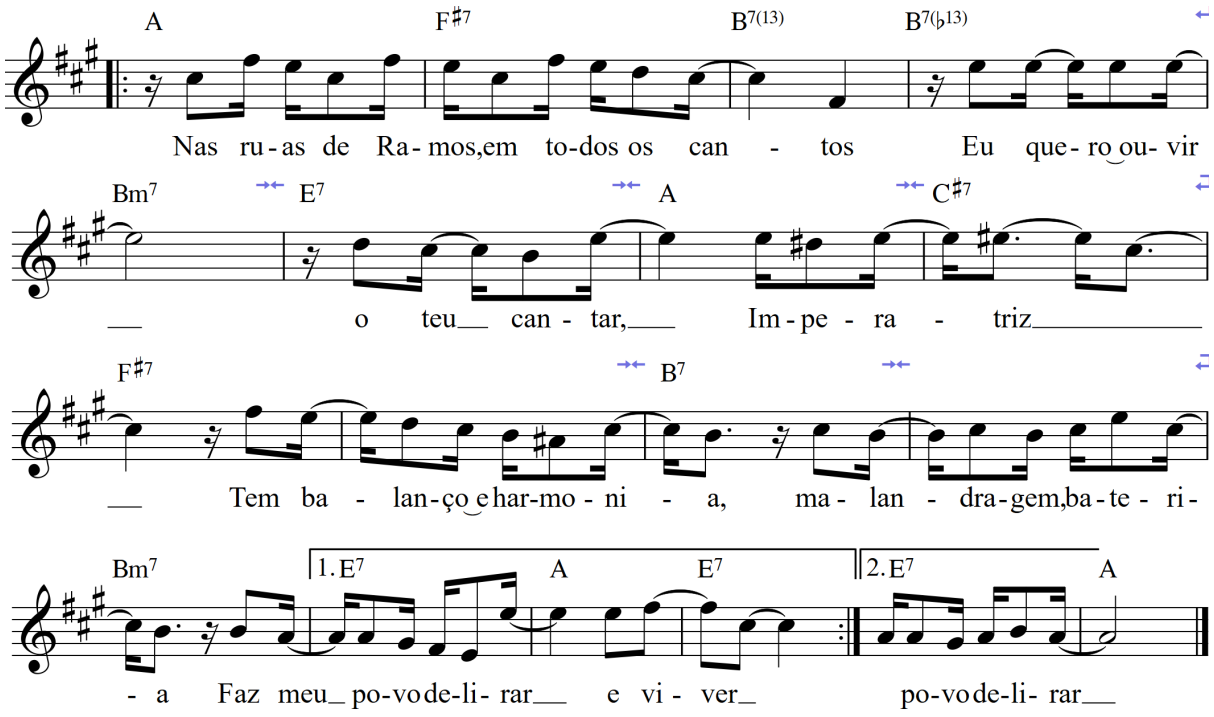
[22] Atualmente, a maioria das escolas de samba admite que indivíduos não pertencentes à sua ala de compositores participem da disputa de sambas-enredo. Um bom relato do quão rigoroso era o processo de entrada para uma ala de compositores na década de 1970 pode ser encontrado no estudo de Maria Julia Goldwasser sobre a Estação Primeira de Mangueira, *O Palácio do Samba* (GOLDWASSER, 1975).



Ex. 11: Compassos iniciais de *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002).

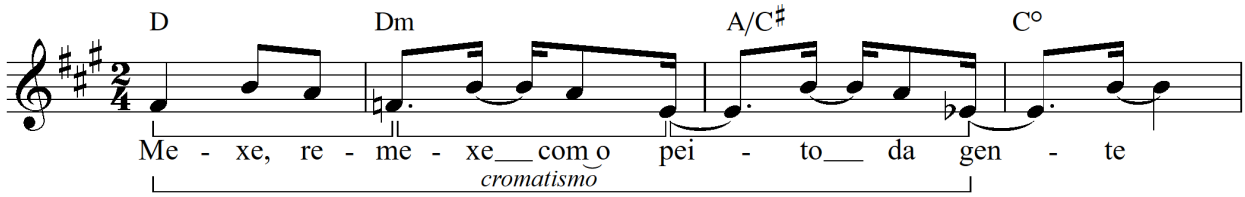
A importância desse samba para a parceria pode ser atestada pela utilização de seu refrão principal (Ex. 12) como "alusivo"[23] em quase todas as gravações posteriores da parceria para as disputas na Imperatriz Leopoldinense. Conforme pude observar pessoalmente nas eliminatórias para o carnaval de 2016, o alusivo precedia o canto do samba-enredo composto para aquele ano tanto nos ensaios que ocorriam antes da apresentação, nas imediações da Imperatriz Leopoldinense, quanto na performance "oficial" para a disputa, já no interior da quadra. Segundo Medrado, sua parceria é a única a ser reconhecida por um alusivo próprio.

[23] Citação a um samba antigo da escola ou a um trecho da melodia do samba que será apresentado, geralmente com andamento mais lento e uma interpretação vocal mais lírica.



Ex. 12: Refrão principal de *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002).

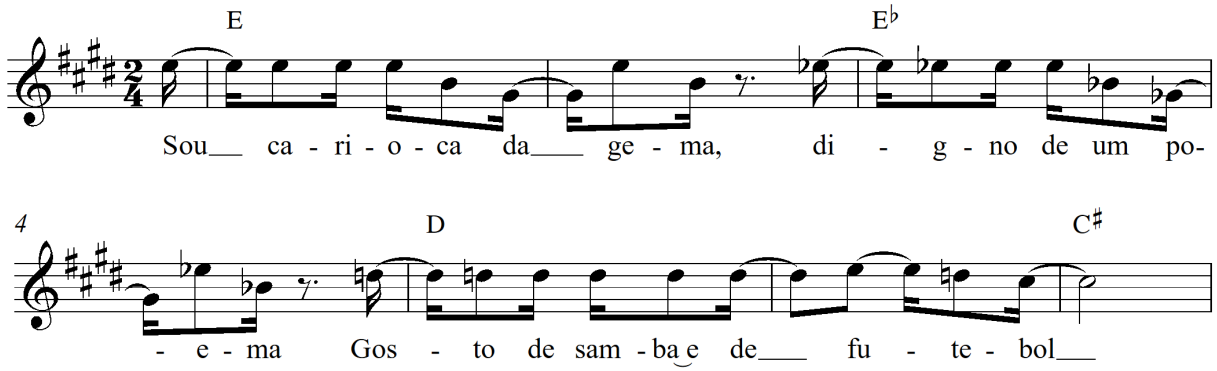
Ao longo da década de 2000, o cromatismo seria um elemento bastante presente nos sambas da parceria. É possível encontrá-lo na segunda parte de *Goytacazes* (Ex. 13):



Ex. 13: Cromatismo em *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002).

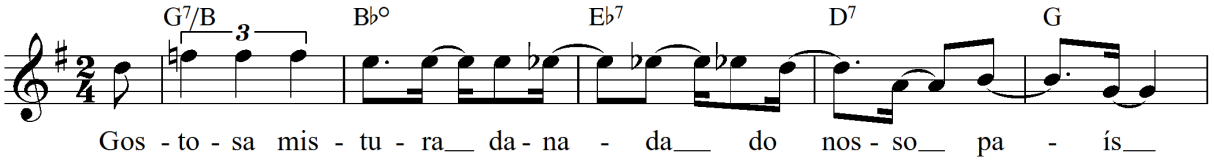
No samba composto para concorrer no Salgueiro no ano seguinte, *Salgueiro, minha paixão, minha raiz - 50 anos de glória* (Eduardo Medrado, João Estevam, Marcinho, Duda Ferreira), a progressão harmônica do refrão principal é constituída por uma sequência cromática de acordes maiores perfeitos (E – E♭ – D – C♯), procedimento que se assemelha àquele utilizado em *Um mouro no quilombo*. Na linha melódica, a combinação entre cromatismo e arpejos, de canto relativamente difícil, parece contrariar a função geralmente atribuída ao refrão principal de ser,

conforme me explicou o compositor Gusttavo Clarão[24], "a parte que deve marcar para cair na boca do povo" (CLARÃO, 2009) (Ex. 14).



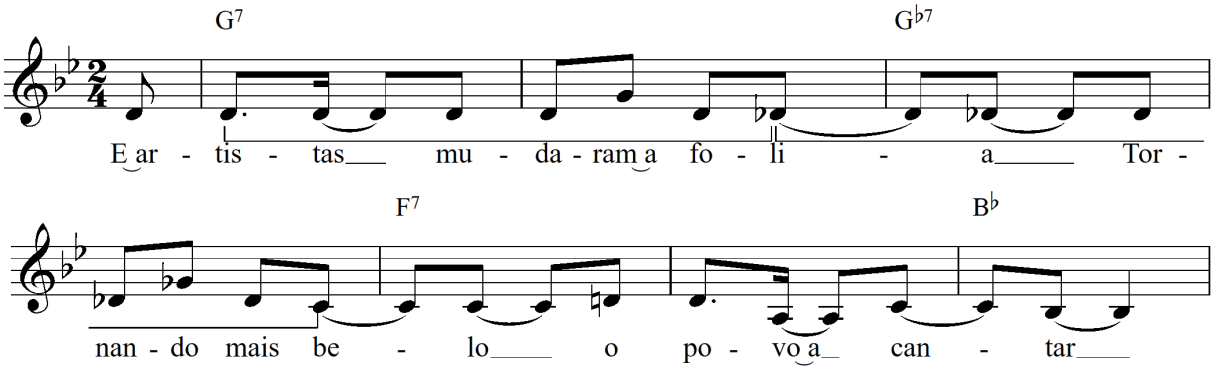
Ex. 14: Cromatismo em *Salgueiro, minha paixão, minha raiz – 50 anos de glória* (concorrente, Salgueiro, 2003).

Frases cromáticas ainda podem ser vistas no samba concorrente para a Imperatriz de 2007, *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, Diego Moura, Seu Nelson) (Ex. 15):



Ex. 15: Cromatismo em *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2007).

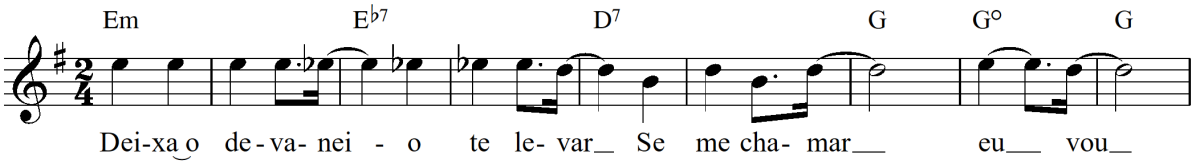
No samba para a Vila Isabel (com Mart'nália e Agrião), no Carnaval de 2009 (Ex. 16):



Ex. 16: Cromatismo em *Neste palco da folia, minha Vila anuncia: Theatro Municipal, a centenária maravilha* (concorrente, Vila Isabel, 2009).

[24] Gusttavo Clarão é um dos mais reconhecidos compositores de samba-enredo do Rio de Janeiro, tendo vencido disputas da Estácio de Sá (1989, 2010), Unidos do Viradouro (1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2005, 2007) e Mangueira (2009).

E no samba concorrente para o Carnaval de 2009 da União da Ilha, *Viajar é preciso - viagens extraordinárias através de mundos conhecidos e desconhecidos* (Kleber Rodrigues, Almir da Ilha, João Brizola, Aurinho da Ilha)[25] (Ex. 17):



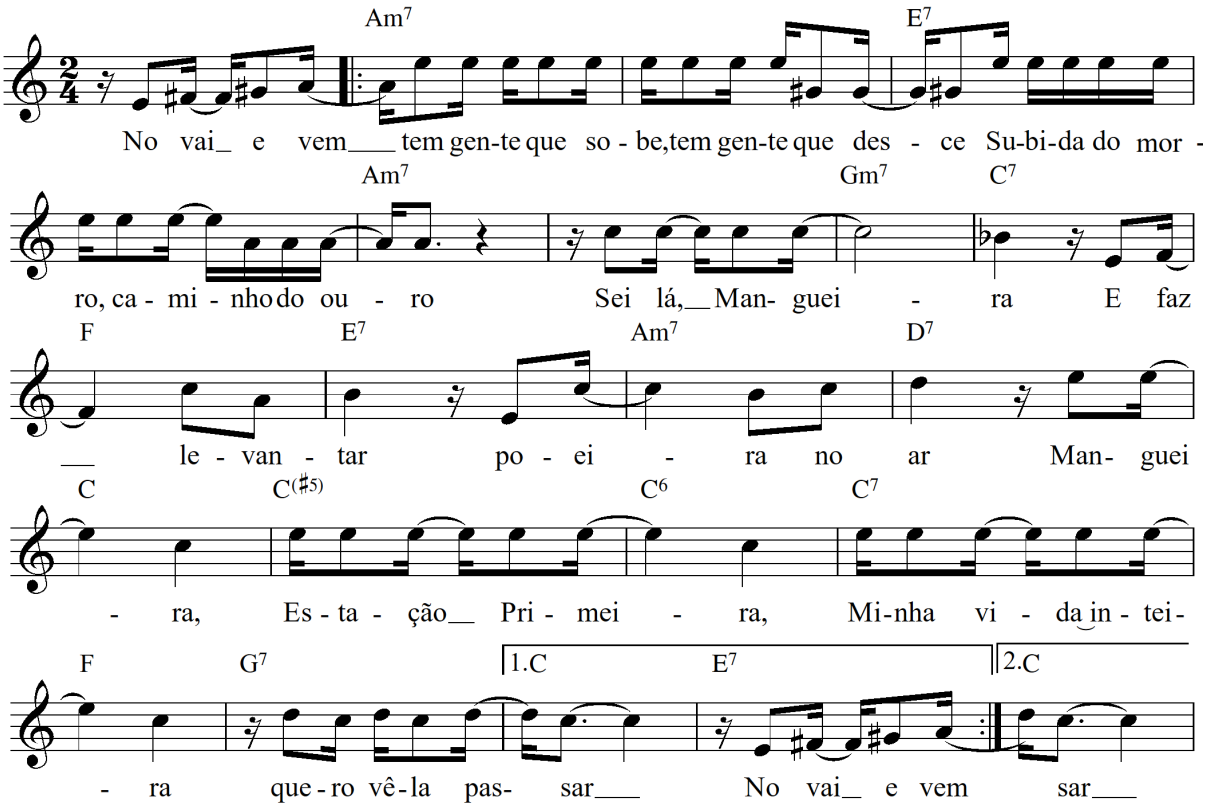
Ex. 17: Cromatismo em *Viajar é preciso – viagens extraordinárias através de mundos conhecidos e desconhecidos* (concorrente, União da Ilha, 2009).

A ida para o Salgueiro não resolveu os problemas que os sambas da parceria enfrentavam na Imperatriz Leopoldinense. Eduardo Medrado conta um episódio daquela disputa:

> Um dia o João Estevam me liga dizendo: "Edu, vem pro Salgueiro correndo. O carnavalesco [Renato Lage] está em frente à ala de compositores toda e pediu pra mudar o nosso samba". Soube depois que o Renato disse ao Duda [parceiro naquele ano]: "Eu gostei desse samba, mas ele é grande. Eu quero que corte". Aí ele tirou uma parte inteira do samba, que eu achava linda (MEDRADO, 2009).

Em 2004, a parceria (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam e Marcio de Almeida) tentou a sorte na Mangueira, mas não obteve sucesso. Kleber se lembra desse samba: "O refrão final era longo, imenso. A gente fazia uma alusão a um samba do Paulinho da Viola [*Sei lá, Mangueira*]. Já pensou se a Mangueira saísse com um samba desses?" (RODRIGUES, 2012) (Ex. 18).

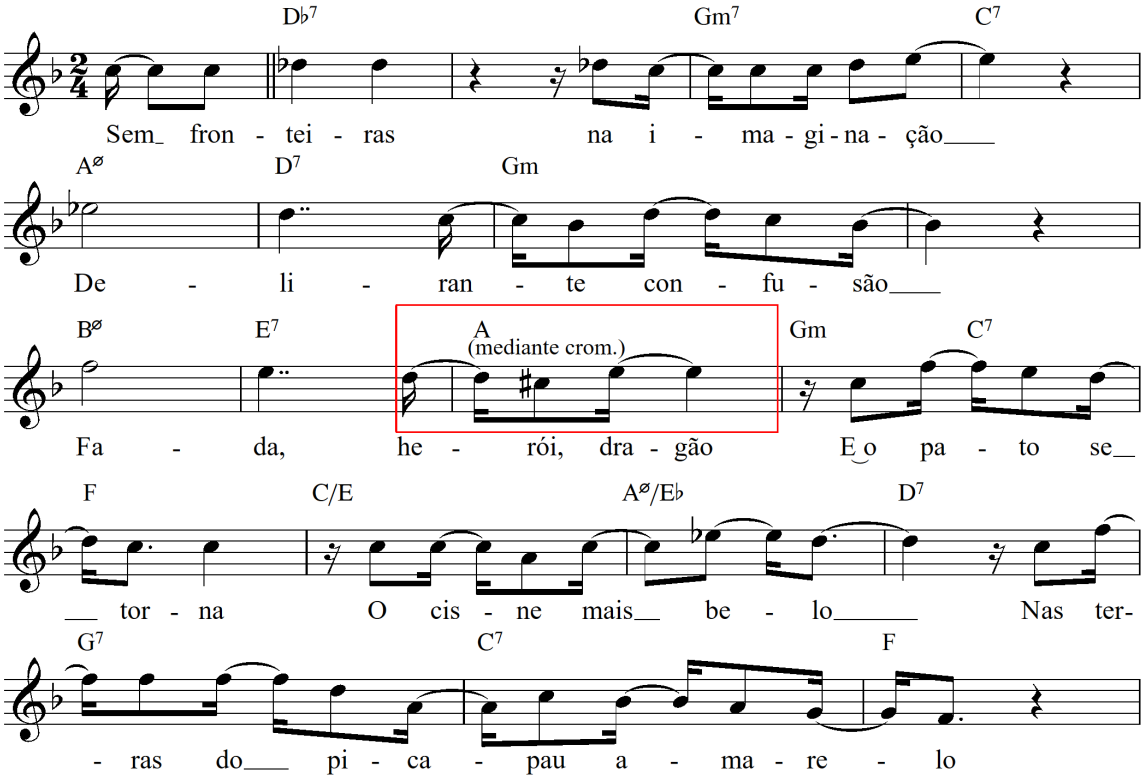
[25] Esse é o único dos sambas citados que não contou com Eduardo Medrado no processo de composição. O cromatismo pode ser, portanto, uma das marcas do estilo de composição de Kleber Rodrigues.



Ex. 18: Refrão principal de *Mangueira redescobre a Estrada Real...* (concorrente, Mangueira, 2004).

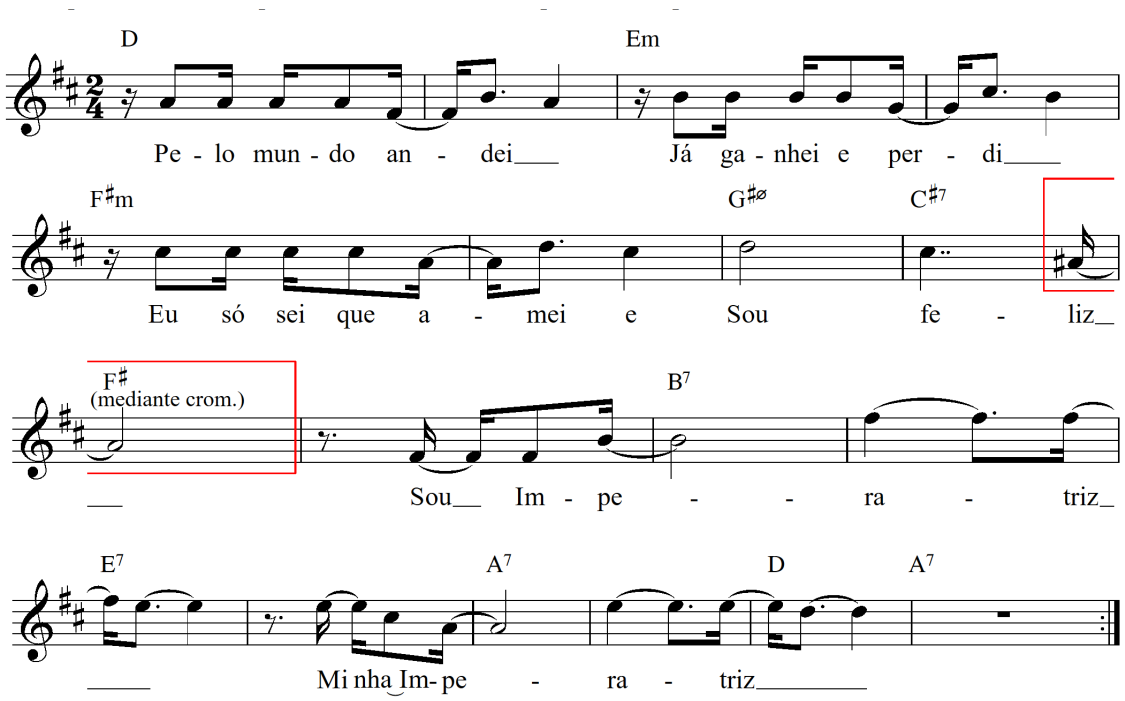
Os anos seguintes são marcados pelo retorno da parceria à sua escola de origem e pela utilização de um vocabulário harmônico cada vez mais expandido. Na segunda parte do samba concorrente para o carnaval de 2005 (*Uma delirante confusão fabulística*, de Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam, César Som Livre, André Bonatte) é possível perceber uma breve polarização na mediante cromática[26], marcada em vermelho (Ex. 19). Sua classificação como tal decorre do fato de que o acorde de Lá maior (A) não está agindo como dominante do VIm, e sim como um ponto de chegada.

[26] "Duas tríades ou tonalidades estão em relação cromática mediante se forem de mesma natureza (maior ou menor) e se suas fundamentais estiverem separadas por uma terça maior ou menor" (KOSTKA, 2006: 3). Uma excelente discussão sobre a utilização da mediante no repertório brasileiro pode ser encontrada em Freitas (2017).



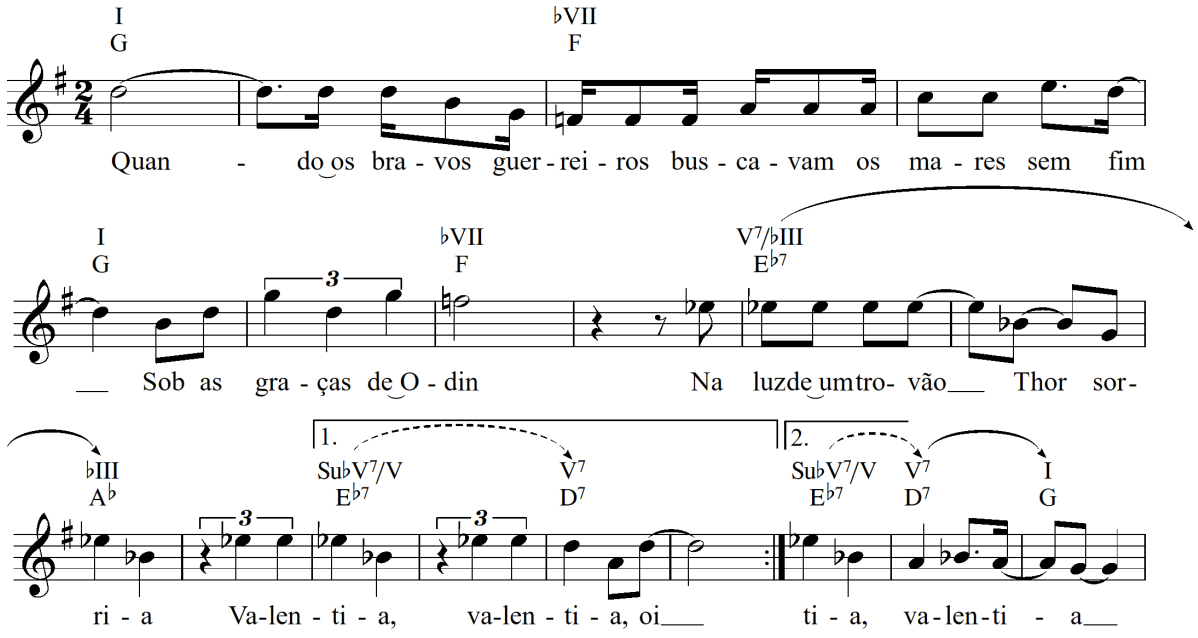
Ex. 19: Mediante cromática em *Uma delirante confusão fabulística* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2005).

O mesmo procedimento aparece no samba de 2006, *Um por todos e todos por um* (Eduardo Medrado, João Estevam, César Som Livre e André Bonatte), também composto para a Imperatriz (Ex. 20).



Ex. 20: Mediante cromática em *Um por todos e todos por um* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2006).

No samba do ano seguinte, *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, Diego Moura e Seu Nelson), a progressão dos oito primeiros compassos do refrão central gira em torno dos graus I (G) e ♭VII (F), gerando uma sonoridade modal (mixolídio) incomum no gênero. Nos compassos seguintes o acorde de E♭7 atua tanto como dominante para o acorde de A♭ (♭II, tomado de empréstimo do modo de sol frígio) quanto como Sub V7 do acorde de D7, que se encarregará do retorno ao I[27] (Ex. 21).

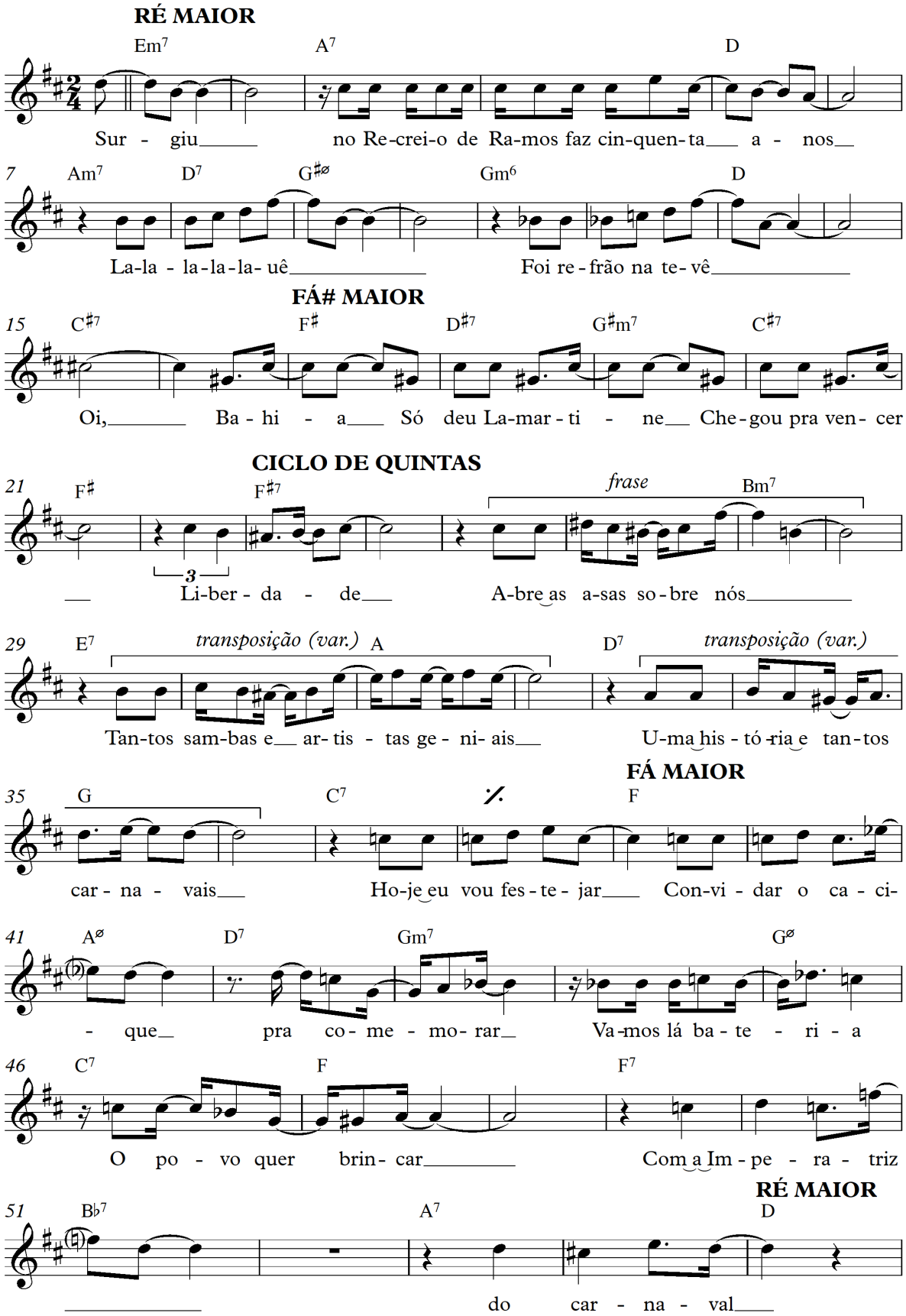


Ex. 21: Modalismo em *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2007).

Já na segunda parte de *Imperatriz... só quer mostrar que faz samba também!* (João Estevam, César Som Livre, Marcinho e Toninho da Ilha)[28], de 2009, podem ser ouvidas as tonalidades de Ré maior, que inicia a seção, e sua mediante, Fá♯ maior (comp. 17). A partir do compasso 23, entretanto, tem início um longo trecho no qual é difícil afirmar com segurança qual é a tonalidade empregada. O que ocorre é uma transposição, com ligeiras variações, de uma frase melódica de acordo com uma marcha harmônica por quintas (F♯7 – Bm7 – E7 – A – D7 – G – C7) que somente é encerrada a partir do compasso 36, quando é possível notar uma estabilização na tonalidade de Fá maior. A tonalidade original (Ré maior) somente será retomada definitivamente no compasso 55 (Ex. 22).

[27] Além do modalismo aqui apontado, o leitor pode encontrar um panorama das diferentes interpretações para os acordes ♭II e ♭VII em Freitas (2010: 90-95).

[28] Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues não assinaram o samba porque estavam concorrendo na Unidos de Vila Isabel.



Ex. 22: Modulações em *Imperatriz... só quer mostrar que faz samba também!* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2009).

Poder-se-ia que tais procedimentos são usuais em certos estilos de música popular, como a bossa-nova. Entretanto, é importante frisar que, no universo das escolas de samba, a estética composicional da parceria é largamente percebida como inovadora. Portanto, como apontam Ruskin e Rice, "a questão da excepcionalidade pode ser uma questão de escala. À distância, um indivíduo [...] pode parecer comum, mas uma compreensão mais profunda de seu estilo musical e papel na comunidade pode revelar sua excepcionalidade"[29] (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução nossa).

É importante ressaltar que, apesar da complexidade de suas obras, Kleber não teve educação musical formal: "Faço uso do violão e do cavaquinho de maneira intuitiva, sem conhecimentos aprofundados de música" (RODRIGUES, 2009). Questionado sobre seu processo criativo, Kleber atribui grande importância à intuição e à falta de conhecimentos técnicos sobre música: "Se tem alguma melodia estranha, é por causa da ignorância melódica. É por não saber mesmo. Se a gente soubesse mais, talvez pudéssemos compor mais *corretamente*" (RODRIGUES, 2012, grifo nosso). Por outro lado, salienta que existe em seus sambas um intenso de trabalho de elaboração do material musical:

> Eu entendo que o samba-enredo é laboratório puro, você tem que ficar buscando coisas diferentes, formas melódicas. Portanto, eu não vejo como algo inspirado, embora isso possa acontecer também. [...] Se a ideia [melódica] não for muito boa a gente abandona. Não faz, não segue com ela. A gente abandona, até que venha uma, pode ser no meio, no início, no final, em qualquer ponto do samba, e a gente parte dali. Mas nunca é a primeira ideia, a não ser que a gente encontre uma muito boa (RODRIGUES, 2012).

A obra e seu tempo

A aposta da parceria em um projeto estético diferenciado tem custado caro: desde *Um mouro no quilombo* até o ano da escrita deste artigo, os compositores nunca mais conseguiram vencer uma disputa de samba-enredo. E embora tenha sido considerado por alguns sambistas como um "divisor de águas", o samba do Paraíso do Tuiuti acabou por não mudar o panorama da música das escolas de samba, permanecendo isolado no rol dos sambas já apresentados na Sapucaí.

Para Medrado, os compositores atuais se tornaram reféns de um modelo padrão de samba-enredo:

> Eu costumo dizer que temos ainda grandes compositores nas escolas de samba (muitos já as abandonaram, é verdade) e que poderiam estar produzindo obras de qualidade superior. Mas boa parte desses autores ficaram reféns dessa "camisa de força monocórdica", sabendo que fugir desse padrão de composição os deixaria fora de quaisquer chances nas disputas nas escolas. (MEDRADO, 2008).

[29] "The question of exceptionality may also be a question of scale. From a distance, an individual […] may appear as typical, but a deeper understanding of his musical style and role in the community reveals his exceptionality" (RUSKIN; RICE, 2012: 304).

Kleber Rodrigues pensa da mesma maneira:

> Trabalhamos com fortes doses de exigências para não cairmos no lugar comum. O lugar comum que nos referimos é o modelo único de melodia atualmente utilizado, um copiando o outro, e de forma [ainda] mais acentuada no que tange aos refrões. Isso vem confundindo os nossos carnavais. [...] Abriram-se espaços para todos, o que é bom, entretanto a vaidade de ser compositor trouxe ao cenário do samba gente que nunca viveu a criação musical, e agora incentivados por esse modelo único de melodia se sentiram encorajados a fazê-lo. [...] Também o fato das competições nas quadras passarem a ser alavancadas por gastos elevados, [fez com que] mais ainda o poder de criação fosse substituído pelo poder econômico, ou seja, em muitas parcerias o cara da grana passou a ser a voz mais forte na construção do samba. Em resumo, como diz meu parceiro Eduardo Medrado, o esmero, o uso de melodias diferenciadas, passaram a ser singularidades que as escolas entendem como erros [...]. [Estas acabaram] jogando para baixo o gosto popular, institucionalizando padrões empobrecidos de linhas melódicas (RODRIGUES, 2009).

As constantes derrotas nas disputas de samba-enredo nos últimos anos revelam um nítido descompasso entre a estética composicional da parceria e o conceito do que seria um bom samba-enredo defendido por quem decide - diretorias, carnavalescos - quais sambas irão para a avenida[30]. Medrado nos conta sobre a maneira como suas composições são recebidas:

> O que mais ouvimos é que fazemos "obras belíssimas, mas difíceis", ou que fazemos "sambas lindos, mas que não servem para os desfiles", etc. Ou seja, somos emparedados por uma série de preconceitos que visam a justificar o fato de que a qualidade melódica e poética dos sambas está sendo colocada em segundo plano (MEDRADO, 2008).

A experimentação que caracteriza os seus sambas não deve ser confundida com um descompromisso com as disputas de samba-enredo. Eduardo Medrado esclarece que "nós já tivemos sambas que quase resultaram na quebra do padrão formal [de duas estrofes e dois refrões]. A manutenção dessa forma, pra gente, ainda é necessária, porque seria mais complicado ainda [vencer a disputa de sambas-enredo]" (MEDRADO, 2009). Kleber Rodrigues completa: "Ganhar a gente sempre quis, mas a gente nunca abdicou do nosso estilo para conseguirmos isso. Queremos ganhar, mas nunca com o lugar-comum" (RODRIGUES, 2012).

Embora a parceria se orgulhe de ter uma "identidade de estilo", Medrado não esconde os problemas relacionados à manutenção de um projeto estético de vanguarda:

[30] É evidente que a história das escolas de samba já ocorreram outras tentativas de expandir os limites do samba-enredo. Os sambas de Martinho da Vila para a Unidos de Vila Isabel são exemplos notáveis e, mais recentemente, a parceria encabeçada por Felipe Filósofo na Acadêmicos do Sossego tem proposto novas soluções principalmente no plano poético, ao fazer sambas sem rimas, sem verbos ou em forma de diálogo. De qualquer forma, tanto os sambas de Martinho da Vila quanto de Felipe Filósofo foram aceitos pelas suas respectivas escolas e apresentados na avenida, o que não é o caso das obras de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues.

> A gente fica sempre nesse dilema, vamos fazer mais simples ou não [...]. As pessoas falam: "Vocês já chegaram naquele meio termo [entre inovação e tradição], é bonito. O *Jegue* é bonito, não precisa mais do que isso, *Brasil mostra a sua cara* é bonito, *Siga em paz* era lindo, podia ter ganhado. Porque vocês estão fazendo essa doideira?". A gente está indo por um caminho... eu não sei nem como explicar isso. Eu perdi um pouco a mão do que seria mais simples, tanto eu quanto o Kleber. A gente termina um samba e fala: "agora está bem simples". E as pessoas acham que não. Na boa, eu gostaria de recuperar o caminho do meio-termo. Em algum momento a gente perdeu essa mão (MEDRADO, 2009).

A descrição que ofereço a seguir do processo de gravação e performance do samba-enredo composto para o carnaval de 2016 da Imperatriz Leopoldinense, assinado por Eduardo Medrado, João Estevam, Marcelo Lemos, Cristiano Accioli e Zé Lemos[31], pode dizer muito sobre a posição ocupada pela parceria no universo do carnaval contemporâneo[32].

O primeiro personagem de fora da parceria a ter ouvido a composição foi Anderson Paz, o intérprete mais constante de seus sambas. De acordo com Kleber Rodrigues, "Anderson é o cantor que melhor interpreta os nossos sambas. Sua voz não é grave em demasia e por isso possui o timbre certo para as modulações mais extremas e elaboradas" (RODRIGUES, 2009). No momento de aprendizagem do samba pelo cantor, adaptações ainda podem ser feitas: "Nossa amizade com o Anderson permite que ele opine sobre a letra e melodia, direito que ele exerce constantemente. Aliás, ele é o nosso primeiro crítico" (RODRIGUES, 2009).

Em julho de 2015, tive a oportunidade de presenciar a gravação desse samba[33]. Como nenhuma partitura ou cifra foi levada para o estúdio, a composição foi transmitida de maneira oral para o cavaquinista Ronaldo Linguinha e seu filho, o violonista Raphael Souza, que verificavam a correta adequação entre melodia e harmonia e anotavam as cifras em uma folha de papel pautado. No delicado processo de aprendizado, certos trechos da melodia precisavam ser repetidos muitas vezes. Quando, entre uma repetição e outra, a melodia parecia tender para uma alteração ou mesmo uma simplificação, Kleber Rodrigues prontamente frisava a versão original.

O coro de apoio era formado pelos cantores Braguinha, Helô Mouzer, Dilma Oliveira, além do próprio autor deste artigo. O fato de eu ter participado da gravação foi decisivo para um melhor entendimento das questões que envolvem a recepção de um samba da parceria. Como afirma Julian Gerstin,

[31] Mais uma vez o nome de Kleber Rodrigues não foi listado por conta da possibilidade de ele concorrer na União da Ilha.

[32] As parcerias de samba-enredo costumam gravar seus sambas para a disputa e disponibilizá-los em sites especializados de carnaval. A partir do número de audições e das opiniões deixadas pelos visitantes na seção de comentários, é possível ter uma ideia do sucesso do samba entre os aficionados pelo gênero. É difícil dimensionar a influência da internet nas atuais disputas de samba-enredo, mas é certo que a eliminação de um samba de sucesso é acompanhado de intensa indignação nas redes sociais.

[33] A gravação foi realizada no estúdio Making of, Ilha do Governador (Rio de Janeiro), no dia 16 de julho de 2015.

> [...] etnomusicólogos que participam da performance aprendem não apenas música, mas também como negociar relações musicais. À medida que participam de tais relações, eles integram e ajudam a criar o consenso das avaliações estéticas existentes em cenas musicais específicas[34] (GERSTIN, 1998: 407, tradução nossa).

Na gravação do samba pelo coro, pude testemunhar o estranhamento inicial de alguns dos cantores com a complexidade da melodia, que precisava ser gravada pouco a pouco, a cada dois ou três versos. Entretanto, a cada trecho assimilado, seus rostos se iluminavam e um vivo entusiasmo com a beleza da composição podia ser percebido. Obtive, assim, a confirmação de um fenômeno que Eduardo Medrado havia me revelado anos antes: "Nosso samba é inusual. O cara escuta uma vez e fala: 'o que é isso?'. Escuta uma segunda, terceira e na quarta vez ele está apaixonado" (MEDRADO, 2009).

A observação da performance do samba na quadra durante as eliminatórias revelou que a parceria tem de enfrentar questões que extrapolam as de ordem estética[35]. As disputas de samba-enredo costumam durar várias semanas e exigem grandes somas de dinheiro dos compositores, que têm de arcar, no mínimo, com os custos de intérpretes vocais e instrumentistas de corda (violão e/ou cavaquinho). As parcerias mais abastadas costumam bancar ingressos, comida e bebida para a torcida arregimentada, além de se valerem de faixas, bandeiras, balões e outros acessórios[36]. Tudo para fazer com que a apresentação do samba ganhe ares de desfile e impressione a comissão julgadora da escola.

Nesse ano, a parceria pôde arcar com os custos do intérprete Anderson Paz, do cantor de apoio Braguinha e do cavaquinista Marquinhos Silva, além da impressão de cópias da letra do samba e prensagem de CDs, que eram distribuídos pelo parceiro João Estevam ao público presente na apresentação. João explica que durante a disputa "muitos começam a emitir opiniões a respeito da complexidade das nossas obras, que tendem a agradar somente do meio da competição para o final" (ESTEVAM, 2009). O CD teria a função de ajudar o componente a decorar o samba mais facilmente.

Durante a apresentação do samba, a grande maioria do público se manteve distante do palco: a impressão que tive era de que a quadra estava vazia. Entretanto, na apresentação de uma parceria concorrente, composta por Zé Katimba, Adriano Ganso, Jorge do Finge, Moisés Santiago e Aldir Senna, a diferença era gritante: havia um número maior de cantores de apoio no palco; a torcida, bastante numerosa, tinha à sua disposição bandeiras e balões; e quatro máquinas de lançar confete, espalhadas em diferentes pontos da quadra, eram acionadas simultaneamente em determinados momentos do samba. Somando-se a isso o fato de Zé Katimba ser um dos baluartes da escola, tendo já ganhado a disputa de sambas em dez ocasiões, e de o samba liderar o ranking dos sambas concorrentes mais ouvidos neste ano do site *Carnavalesco*[37], com dezenas de

[34] "Ethnomusicologists who perform learn not just music, but how to negotiate musical relationships. As they enter into such relationships they also enter into, and help to create, the consensus of aesthetic evaluations existing in specific musical scenes" (GERSTIN, 1998: 407).
[35] A performance aqui descrita foi realizada no dia 26 de julho de 2015.
[36] Uma boa descrição desse processo pode ser encontrada no estudo de Cavalcanti sobre os bastidores do carnaval (1995: 79-125), embora a totalidade dos compositores com quem conversei afirme que os custos atuais da disputa atingiram níveis muito mais altos do que os praticados na década de 1990.
[37] <http://carnavalesco.com.br/noticia/ranking-os-dez-sambas-concorrentes-mais-ouvidos/13149>.

milhares de audições, obtém-se um samba imbatível, como foi comprovado pela sua vitória semanas depois.

As constantes derrotas fizeram com que Kleber Rodrigues pensasse em se afastar definitivamente das disputas de escolas de samba, como atesta o seu *Samba de despedida*:

> Silêncio em minhas madrugadas
> Meu samba se calou
> Melodia que morava em mim
> Partiu pra não voltar
> Como quem quis ficar, mas não ficou
> Se foi dizendo adeus, já que ninguém gostou
> Fui prolixo demais, talvez
> Ou conciso até, nem sei
> Abusei da harmonia
> O comum que eles queriam eu não fiz
> Não fui capaz de entender
> Que o samba-enredo hoje é óbvio
> Previsível, nada singular
> Melodias tão banais
> Refrões que se repetem nas agremiações
> Levadas tão iguais
> Se confundem nos nossos carnavais
>
> Assim os sambas passarão
> Inexoravelmente não se fixarão
> Como os de antigamente em tantas gerações
> Não serão cultura
> Se perderão no ar
> Desculpe, vou me retirar

No entanto, Kleber ainda não abdicou do prazer de compor com seu parceiro de longa data e o trabalho da dupla segue constante, sempre apoiado por admiradores[38]:

> Muitos observadores do samba e músicos enxergam algo de bom no nosso trabalho. Nas escolas isso também ocorre de forma flagrante, por esse motivo as competições fizeram surgir uma falange de opositores politicamente melhores situados que nos tiram prematuramente das disputas. Principalmente no campo político nossas fragilidades são totais, ou seja, em todas as escolas em que participamos dos certames entramos com a cara e a coragem. Não sei se estamos certos ou errados, mas não achamos bonito o trabalho de bastidores (RODRIGUES, 2009).

[38] Em mais de uma vez, pude testemunhar o prestígio possuído por Eduardo Medrado no meio das escolas de samba. Assim que um indivíduo reconhecia o compositor, não faltavam elogios à qualidade de suas composições.

Medrado conclui: "Essa é a nossa recompensa: saber que pessoas que a gente sabe que são boas reconhecem algum mérito no nosso trabalho" (MEDRADO, 2012).

Considerações finais

De acordo com a tipologia de Ruskin e Rice, os compositores estudados podem ser considerados "inovadores em uma tradição", na medida em que atuam como "agentes que movem a história de um estilo pela estrada temporal"[39] (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução nossa). Os autores advertem, entretanto, que "o indivíduo excepcional não necessariamente está contra o consenso de uma cultura" e que a "inovação individual frequentemente encontra seu maior potencial expressivo na tradição compartilhada"[40] (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução nossa).

Os processos que envolvem a construção de reputações em uma determinada cena musical são discutidos em detalhe por Julian Gerstin. O autor entende por reputação "as avaliações informais e consensuais pelas quais os intérpretes julgam a competência uns dos outros e se relacionam entre si em uma rede"[41] (GERSTIN, 1998: 387, tradução nossa). Mais do que uma avaliação feita por outros, uma reputação é estabelecida pelo discurso do próprio músico sobre si mesmo:

> Etnomusicólogos frequentemente escutam afirmações como "nós somos X, essa é a nossa música, e ela expressa nossa política". Em certo nível, tal afirmação pode ser mais ou menos factual. Em outro, ela é menos uma afirmação do que uma intenção: imagina-se uma comunidade [...] e invoca-se aliança a ela. Em ainda outro nível, a afirmação posiciona a pessoa que a profere em relação a outras com as quais ele ou ela compete. Ela desempenha um papel na micropolítica de uma cena musical; é a reivindicação de pertencimento e autoridade pelo falante[42] (GERSTIN, 1998: 386-387, tradução nossa).

Podemos ver, portanto, que a reputação de "inovadores" é utilizada tanto pela parceria para defender o seu projeto estético quanto pelos seus opositores para criticá-los por supostamente fazerem sambas difíceis e inadequados para o desfile.

O fato de seus sambas serem conhecidos apenas por um pequeno número de aficionados não impede que a parceria esteja no centro da discussão sobre a estética atual da música das escolas de samba. Pelo contrário, acredito que seja possível oferecer um retrato mais preciso do

[39] "Agents who move the history of a style down the temporal road" (RUSKIN; RICE, 2012: 304).
[40] "The exceptional individual does not necessarily stand outside or against the consensus of culture"; "individual innovation often find its greatest expressive potential in shared tradition" (RUSKIN; RICE, 2012: 304).
[41] "By 'reputation' I mean the informal, consensual evaluations by which performers judge one another's competence and relate to one another in a social network" (GERSTIN, 1998: 387).
[42] "Ethnomusicologists often hear performers make assertions to the effect of, "We are the X, and this is our music, and it expresses our politics." At one level such a statement may be more or less factual. At another level it is less a statement of fact than of intent: it imagines a community […] and invokes allegiance to that community. At yet another level the statement positions the person making it in relation to other performers with whom he or she works and competes. It plays a role in the micro-politics of a musical network; it stakes the speaker's claim to belonging and authority" (GERSTIN, 1998: 386-387).

samba-enredo contemporâneo justamente através da observação de uma obra oposta ao modelo vigente.

Por enquanto, os sambas da parceria seguem sendo calados. No entanto, apostando na singularidade de seus sambas, a esperança dos compositores continua. Afinal, quem se arriscaria a dizer que um samba de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues nunca mais será escolhido para embalar um desfile campeão? Enquanto isso não acontece, ou se isso jamais tornar a acontecer, a admiração com que sua obra é recebida por jovens compositores pode talvez nos indicar que ecos desses sambas ainda serão ouvidos em outros carnavais.

Referências

BARBOSA, Caio. Sambas geniais no Carnaval de 2016. *O Dia*, 6 set. 2015, O Dia na Folia. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2015-09-06/sambas-geniais-no-carnaval-de-2016.html>. Acesso em: 02 jun. 2017.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca:* dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1995.

CLARÃO, Gusttavo. Entrevista concedida a Yuri Prado por e-mail em 6 fev. 2009.

ESTEVAM, João. Entrevista concedida a Yuri Prado por e-mail em 10 out. 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui*? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. Acordes fáceis de ouvir e difíceis de explicar: a tétrade fá♯-lá-dó-mi é figura de subdominante em dó-maior? In: I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade - I MusPopUni, 2015, Porto Alegre. *Anais*.... Porto Alegre: Marcavisual, 2015. p. 66-78.

_____. Passar dos limites? Harmonias de mediante e repertório popular no Brasil. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 104-146, jan. 2017. Disponível em <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017a2305>. Acesso em 21 jul. 2017.

GERSTIN, Julian. Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics. *Ethnomusicology*, v. 42, n. 3, p. 385-414, Autumn 1998.

GOLDWASSER, Maria Julia. *O Palácio do samba*: estudo antropológico da Estação Primeira da Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 2006.

MEDRADO, Eduardo. E-mail recebido por Yuri Prado em 16 dez. 2008.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 20 fev. 2009.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 23 nov. 2012.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*: Thirty-One Issues and Concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

PRADO, Yuri. Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo. *Música em perspectiva*, v. 8, n.1, p. 155-195, jun. 2015.

RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology:* The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians. Milwaukee: Hal Leonard, 2005.

RODRIGUES, Kleber. Entrevista concedida por e-mail a Yuri Prado em 4 mar. 2009.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 24 nov. 2012.

RUSKIN, Jesse; RICE, Timothy. The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 2, p. 299-327, Spring/Summer 2012.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. A frase característica do samba-enredo e o conceito de paradigma. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2014, São Paulo. *Anais*.... São Paulo: ANPPOM, 2014.

STOCK, Jonathan P. J. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *The World of Music*, v. 43, n. 1, Ethnomusicology and the Individual, p. 5-19, 2001.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Yuri Prado possui graduação em Música (Composição) pelo Departamento de Música da ECA-USP e atualmente realiza o Doutorado Direto em Musicologia na mesma instituição. Realizou estágio de pesquisa em memória oral e etnomusicologia na Université Paris VIII e atuou como pesquisador convidado do Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM), da Université Paris X. Vencedor do I Concurso de Composição da Orquestra de Câmara da USP (2010), do XIX Prêmio Nascente-USP (2011), e da I Bienal de Composição da Orquestra Jazz Sinfônica (2015). Na área da pesquisa acadêmica, seu trabalho de iniciação científica *Aspectos estilísticos e transformações do samba-enredo sob o ponto de vista melódico* obteve a premiação máxima no XVII SIICUSP (Simpósio Internacional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo). yuri_prado@yahoo.com.br