UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

RIAN SCHLENZ SENA DE SOUSA

Memórias sonoras de Xangô da Mangueira:
A arte do partido-alto

Ouro Preto
2024

RIAN SCHLENZ SENA DE SOUSA

Memórias sonoras de Xangô da Mangueira:

A arte do partido-alto

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima

Ouro Preto

2024

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Rian Schlenz Sena de Souza

Memórias sonoras de Xangô da Mangueira: a arte do partido-alto

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovada em 07 de fevereiro de 2024

Membros da banca

Dr. Edilson V. Lima - Orientador(a) - Universidade Federal de Ouro Preto
Dra. Virginia A. de Castro Buarque - Universidade Federal de Ouro Preto
Dr. Guilherme Paoliello - Universidade Federal de Ouro Preto

Edilson V. Lima , orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 25/03/2024.

Documento assinado eletronicamente por **Edilson Vicente de Lima**, **PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 25/03/2024, às 14:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 , informando o código verificador **0691185** e o código CRC **51DD51FF**.

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: 3135591408 - www.ufop.br

Dedico este trabalho às vozes da minha cabeça, pelo estímulo, carinho e compreensão.

AGRADECIMENTOS

É com grande emoção e profundo sentimento de gratidão que apresento este Trabalho de Conclusão de Curso. Ao longo desta jornada acadêmica, inúmeras foram as pessoas que contribuíram de maneira significativa para o desenvolvimento deste projeto. Assim, é com imensa satisfação que dedico esta seção de agradecimentos a todos que, de alguma forma, deixaram sua marca e auxiliaram na construção deste trabalho.

Em primeiro lugar, expresso minha sincera gratidão aos meus orientadores, Edilson Vicente de Lima e Virginia Albuquerque, pelo apoio incansável, compreensão admirável, orientação criteriosa e valiosas sugestões que foram fundamentais para a elaboração deste trabalho. Suas experiências e conhecimentos compartilhados foram cruciais para o aprimoramento das ideias apresentadas. Não posso deixar de agradecer também a todos os professores que, ao longo do curso, transmitiram conhecimentos fundamentais que foram essenciais para a construção da base teórica desta pesquisa.

À minha família, expresso minha mais profunda gratidão. O apoio incondicional, o incentivo constante e a compreensão nos momentos de dedicação intensa foram verdadeiros pilares que sustentaram minha caminhada acadêmica. Agradeço especialmente ao amor pela paciência, carinho e confiança depositados em mim. Aos amigos e colegas de curso, que compartilharam desafios e conquistas, agradeço pela troca de experiências, pela colaboração mútua e pelo suporte emocional que tornou essa jornada mais leve e enriquecedora.

Expresso meu reconhecimento a todos aqueles que, mesmo de forma indireta, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. Cada conversa, cada livro lido e cada experiência vivida deixaram marcas que influenciaram diretamente os rumos desta pesquisa.

Que este trabalho seja uma modesta forma de retribuir, ainda que de maneira singela, todo o suporte e aprendizado recebidos ao longo desta trajetória acadêmica.

Por fim, quero expressar minha profunda gratidão aos sambistas e partideiros que, com sua paixão e dedicação, constituíram a espinha dorsal da resistência e tradição desta rica expressão artística. São verdadeiros guardiões de uma herança cultural que transcende o tempo, carregando consigo as raízes e a autenticidade do samba. Agradeço a esses mestres, cuja alma pulsante do ritmo ecoa em cada acorde, em cada verso, e que desempenham um papel

fundamental na preservação e evolução dessa arte singular. Seus ensinamentos e contribuições não apenas enriquecem o cenário musical, mas também perpetuam a história e a identidade de uma comunidade que celebra a vida através do compasso contagiante do samba. Que este trabalho possa, de alguma forma, honrar a grandeza de suas contribuições, perpetuando a chama da resistência e da tradição que esses notáveis sambistas e partideiros tão brilhantemente sustentam. A eles, meu mais sincero agradecimento.

"Samba agoniza mas não morre.
Alguém sempre te socorre,
antes do suspiro derradeiro."
Nelson Sargento.

Ninguém ignora tudo. Ninguém sabe tudo.
Todos nós sabemos alguma coisa.
Todos nós ignoramos alguma coisa."
Paulo Freire.

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação abrangente sobre o partido-alto, explorando suas dimensões culturais, políticas, sociais e musicais. O estudo se concentra na figura proeminente de Xangô da Mangueira, um notável partideiro e versador que desempenhou um papel significativo na história do partido-alto carioca. A abordagem social se debruça sobre o partido alto desde sua origem em contextos festivos até sua representação de luta e resistência da comunidade negra e periférica, enquanto a dimensão formal destaca a evolução do estilo, desde suas raízes até as adaptações mais contemporâneas. No aspecto musical, examinamos a contribuição única de Xangô para o partido-alto, explorando sua habilidade improvisacional e o modo como ele incorporou tradições rurais e urbanas em suas composições. Os resultados revelam a riqueza cultural e histórica do partido-alto, bem como a influência marcante de Xangô no desenvolvimento desse gênero musical. Concluímos destacando a importância de preservar e entender essa expressão artística singular, enraizada nas tradições do samba negro carioca.

Palavras-chave: partido-alto, história social, Xangô da Mangueira, análise poético-musical, improvisação.

ABSTRACT

This work proposes a comprehensive investigation into the partido-alto, exploring its cultural, political, social and musical dimensions. The study focuses on the prominent figure of Xangô da Mangueira, a notable musician and improvisator who played a significant role in the historyof Rio's partido-alto. The social approach focuses on the partido-alto from its origins in festive contexts to its representation of struggle and resistance in the black community, while the formal dimension highlights the evolution of the style, from its roots to the most contemporaryadaptations. On the musical aspect, we examine Xangô's unique contribution to the partido- alto, exploring his improvisational ability and the way he incorporated country and urban traditions into his compositions. The results reveal the cultural and historical richness of the partido-alto, as well as the remarkable influence of Xangô on the development of this musical genre. We conclude by highlighting the importance of preserving and understanding this uniqueartistic expression, rooted in the traditions of Rio's black samba.

Keywords: partido-alto, social history, Xangô da Mangueira, Musical and Poetic Analysis, improvisation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**
1: A HISTÓRIA SOCIAL DO PARTIDO-ALTO **13**
1.1 Conceituação do partido-alto **13**
1.2 Genealogia do partido-alto **14**
1.3 Matrizes musicais do partido-alto **18**
1.4 Desenvolvimento e Mercantilização do partido-alto **19**
1.5 Conclusão **21**
2: O XANGÔ E A MANGUEIRA **21**
2.1 Introdução ao Xangô e Micro história **21**
2.2 Trajeto Histórico de sua infância até entrar na mangueira (Breve biografia) **22**
2.3 Entrou para Mangueira **25**
3. A ESTRUTURANDO A "LIBERDADE" **27**
3.1 Introdução a análise musical do partido-alto **27**
3.2 Forma e Estrutura; **29**
3.3 Métrica Musical **33**
3.4 Análise da Condução Harmônica e Melódica **35**
4. FORMA POÉTICO-MUSICAL **37**
4.1 Introdução a análise poético-musical sobre o partido-alto **37**
4.2 Introdução ao conteúdo poético das canções **38**
4.3 Macro estrutura da métrica poética **39**
4.4 Métrica dos versos **40**
5. ANÁLISE FORMAL NA RODA DE PARTIDO-ALTO **45**
5.1 Introdução **45**
5.2 Improvisação Poética e Musical **46**
5.3 Interação com o público: **47**
5.4 Ritmo e dança: **47**
5.5 Cultura e tradição **49**
6. CONCLUSÃO **50**
REFERÊNCIAS **52**

INTRODUÇÃO

Com esta monografia, o intento não é apenas mergulhar nos aspectos musicais do partido-alto, mastambém explorar profundamente suas dimensões culturais e sociais, considerando as lutas e resistências dos sambistas, indivíduos enraizados nas periferias, frequentemente marginalizados e predominantemente negros. O cerne da análise reside na intrínseca relação entre a tradição do partido-alto e a preservação dessa cultura, destacando esse fenômeno na figura marcante de Xangô da Mangueira. Entende-se que, para compreender integralmente o partido-alto, é crucial situá-lo no contexto mais amplo das experiências vividas por comunidades historicamente excluídas. Portanto, a investigação não se limita à apreciação musical, estendendo-se à consideração das dimensões socioculturais que moldam e são moldadas por esse gênero musical.

Ao entrelaçar a trajetória dos sambistas, notadamente figuras como Xangô da Mangueira, propõe-se não apenas a decodificar os elementos musicais intrínsecos ao partido-alto, mas também a iluminar a importância da cultura como resistência em um contexto social onde as vozes e as expressões dessas comunidades têm sido historicamente suprimidas apesar de suas conversões ao imaginário popular pela indústria fonográfica.

A abordagem é um chamado para transcender a simples análise musical, buscando entender como o partido-alto torna-se uma manifestação cultural profundamente arraigada nas experiências das comunidades marginalizadas, tornando-se, assim, uma expressão vívida da resistência cultural. Através da vida e obra de Xangô da Mangueira, almeja-se desvelar as intricadas conexões entre tradição e a preservação desse gênero, sublinhando como esta forma artística não apenas sobrevive, mas floresce como uma manifestação viva e pulsante da rica herança cultural afro-brasileira.

No primeiro capítulo, direcionaremos nossa atenção para discutir a história social do partido-alto, explorando sua trajetória ao longo do tempo e as influências que o moldaram. Este mergulho revelará como o gênero, longe de ser apenas uma expressão artística, é um reflexo profundo das experiências e resistências de comunidades negras, periféricas e marginalizadas.

No segundo capítulo, ao nos concentrarmos na figura de Xangô da Mangueira, buscaremos compreender não apenas sua importância na criação do partido-alto, mas também como ele é singularmente transformado por esse gênero. Xangô carrega consigo as histórias e resistências daqueles imersos no partido-alto, tornando-se uma forma essencial de se entender a relação entre o sujeito e o gênero.

No terceiro capítulo, adentraremos na análise da estruturação musical do partido-alto, buscando entender quais elementos contribuem para a criação do ambiente musical do gênero, conferindo sua individualidade e profundidade. O estudo revelará as complexidades que dão forma ao partido-alto e o distinguem como uma expressão artística única.

No quarto e quinto capítulo, destacaremos a habilidade na utilização do improviso e criação de rimas, equilibrando a imprevisibilidade com a memorização. Além disso, sublinharemos que como a participação coletiva não é apenas uma reação, mas um componente intrínseco à estrutura do gênero. As temáticas exploradas nas rimas emergem como espelhos das experiências dos sujeitos sociais, acentuando a riqueza cultural e social do partido-alto.

1: A HISTÓRIA SOCIAL DO PARTIDO-ALTO

1.1 Conceituação do partido-alto:

No panorama da música popular brasileira, podemos observar que todas as expressões musicais transcendem o mero entretenimento e acabam refletindo a dinâmica social, logo interferindo na identidade cultural dos grupos sociais do Brasil e nas transformações históricas. Uma dessas manifestações é o partido-alto: um gênero musical que se desenvolveu a partir das matrizes semelhantes ao samba carioca e se tornou um elemento essencial da cultura musical brasileira. Ao explorarmos a historicidade social do partido-alto, podemos compreender sua origem, influências e características marcantes.

As origens do partido-alto remontam aos primeiros passos do samba no Rio de Janeiro, no início do século XX. Marcado pela improvisação, pelo ritmo vibrante e pela participação coletiva, o partido-alto ganhou destaque nos terreiros, nas rodas de samba e nas comunidades de sambistas. Influenciado pelas matrizes afro-brasileiras e pelas vivências culturais das comunidades negras no Rio de Janeiro, o partido-alto incorporou elementos rítmicos e melódicos de origens diversas. Sua sonoridade única, marcada pelo pandeiro, tamborim, violão e vocais entrelaçados, cativou e uniu as vozes das ruas, dos bairros e das escolas de samba. Com uma base percussiva envolvente e a fluidez do improviso lírico, o partido-alto se tornou uma forma de expressão "genuína" da cultura popular.

Muitos pesquisadores, escritores e sambistas tentaram definir o partido-alto ao longo de seu percurso, assim como o próprio sambista e escritor Nei Lopes em seu livro *Partido-alto: samba de bamba*, o qual traz conceituações de outros participantes e sua própria sobre esta manifestação cultural. O verbete "Samba" da *Enciclopédia da Música Brasileira* (1977) traz a seguinte definição do gênero "samba de partido-alto":

> Samba de partido-alto, loc. subst. m. Também chamado samba do partido-alto, gênero de samba surgido no início do século XX conciliando formas antigas (o partido-alto baiano, por exemplo) e modernas do samba-dança-batuque, desde os versos improvisados à tendência de estruturaçãoem forma fixa de canção, e que era cultivado inicialmente apenas por velhos conhecedores dos segredos do samba-dança mais antigo, o que explica o próprio nome do partido-alto (equivalente da expressão moderna 'alto-gabarito'). Inicialmente caracterizado por longas estrofes ou estâncias de seis e mais versos, apoiados em refrões curtos, o samba de partido-alto ressurge a partir da década de 1940, cultivado pelos moradores dos morros cariocas ligados às escolas de samba, mas já agora não incluindo necessariamente a roda de dança e reduzido à improvisação individual, pelos participantes, de quadras cantadas a intervalos de estribilhos geralmente conhecidos de todos.

O trecho fala com muita consistência sobre o partido-alto, abarcando uma quantidade expressiva de comentários e sugestões que já eram nomeadas muitos antes por partideiros e sambistas da época, como por exemplo, Ernesto dos Santos, o Donga (1891-1974). Em umaentrevista dada para Muniz Sodré em seu livro *Samba, o dono do corpo* (1979), Donga contasobre o início de sua vida e sua relação com o samba:

> Era o tempo do samba verdadeiro, o samba do partido-alto, com mote e glosas improvisadas: 'Menina,se queres, vamos/ Não fiques a imaginar/Que amanhã às cinco horas/ Estaremos no Jequiá! Com andamento lento, depois foi sendo alterado para formas mais corridas. Então começou a ser muito cantadoo samba raiado. Formava-se uma roda [...] no centro, as pessoas sapateavam, com acompanhamento de flauta, cavaquinho, violão, pandeiro, além do prato-e-faca (substituídos mais tarde pelo reco-reco). Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés. (SODRÉ, 1979, p. 70)

Nei Lopes ainda oferece uma abordagem integral e profunda sobre o partido-alto em seu livro. Sua pesquisa detalhada e comprometida oferece uma compreensão embasada na tradição do samba carioca e que contempla as mudanças sofridas ao longo de tempo. A definição de Nei Lopes sobre o partido-alto reflete seu envolvimento direto com a cultura do samba no Rio de Janeiro:

> Partido-Alto. No passado, espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada, chamada 'chula' (que dava a ele também o nome de samba-raiado ou chula-raiada), e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou 'primeira') e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Sob essa rubrica se incluem, hoje, várias formas de sambas rurais,as antigas chulas, os antigos sambas corridos (aos quais se acrescenta o solo), os refrões de pernada (batucada ou samba duro), bem como os chamados 'partidos cortados', em que a parte solada é uma quadra e o refrão é intercalado (raiado) entre cada verso dela, como veremos adiante. Entretanto, transcendendo qualquer aspecto formal, partido-alto é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas, bem- humorado, encantador e espontâneo. (LOPES, 2005, p. 26)

Com a orientação dessas definições e tendo o trabalho de Nei Lopes, pesquisador e sambista, como guia é possível traçar a história do partido-alto desde sua emergência até suas variações contemporâneas. As análises e interpretações fornecem uma estrutura sólida para entender a evolução desse gênero musical tão rico e dinâmico. Com base nessas definições, é viável mergulhar nos aspectos históricos, culturais e musicais que deram origem ao partido-alto, bem como compreender suas transformações ao longo do tempo.

1.2 Genealogia do partido-alto:

Traçando a linhagem do partido-alto, desde os ritmos dos povos bantos de Angola e Congo, identificamos primeiramente o lundu como forma de dança, que evoluiu para o lundu enquanto canção presente nos salões imperiais, culminando nos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, incluindo um lundu mais rural ainda executado durante as danças no campo, além de outras manifestações. Posteriormente, todas essas expressões, incluindo a chula do samba baiano, convergiram para o que, segundo Nei Lopes, pode ser chamado de samba da "Pequena África daPraça Onze", sendo as celebrações da comunidade baiana o principal espaço de expansão e consolidação desse samba. Futuramente, o samba amaxixado da "Pequena África" deu origem ao samba de morro, do qual surgiram então duas vertentes: no bairro do Estácio, o samba urbano destinado à dança e ao canto em desfiles, e o partido-alto, próprio para ser cantado e dançado em rodas específicas.

Durante os séculos XVII e XVIII, as conexões políticas e econômicas entre a América portuguesa e Angola eram estreitas ao ponto de historiadores considerarem esse território africano como uma espécie de província brasileira. A administração portuguesa em Angola estava diretamente associada ao Brasil e essa conexão, fundamentada na prática da escravidão, resultou no deslocamento de milhões de pessoas dos povos angolanos e outros bantos para serem escravizados no Brasil, assim como seus semelhantes do Congo.

Dessas regiões de Angola, Congo e vizinhanças, chegaram os ritmos e danças africanos, referidos pelos portugueses genericamente como "batuques". Eles carregavam consigo um conhecimento ancestral no qual a música é considerada o terceiro elemento do Verbo, a palavra atuante; conforme enfatizado por Eno Belinga (1965) escritor camaronês e trazido por Nei Lopes e Luiz Antônio Simas no livro *Filosofias africanas* (2020). Assim como Muniz Sodré aborda em seu livro *Samba, o dono do corpo,* na cultura banto e negro-africana, a música possui um papel significativo, operando com um material sonoro que afeta cosmologicamente tanto os seus indivíduos quanto suas atividades diárias. O canto orienta e apoia as ações de todos os trabalhadores dentro dessas comunidades, enquanto conjuntamente expressa a fé, os sentimentos de amor e de dignidade pessoal.

Por volta de 1808, com membros da Corte portuguesa instalados no Brasil, a distribuição de terras para a cultura do café, que teve início no Rio de Janeiro em 1770, expandiu-se para o Vale do Paraíba e arredores, trazendo consigo uma maior presença do trabalhador negro. Esse movimento ocorreu especialmente após as restrições ao tráfico africano, impulsionando o comércio de escravos dentro do Brasil e entre províncias. Assim, muitos migrantes, incluindo

aqueles provenientes do Recôncavo Baiano, onde a lavoura canavieira estava em declínio, compuseram essa nova força de trabalho. Tais migrantes agregaram outros elementos culturais afro trazidos de sua terra natal, os quais foram transmitidos aos seus descendentes, alguns dos quais desempenharam papéis significativos na posterior consolidação e urbanização do samba.

Esse cenário de mudança resultou em uma concentração da população afrodescendente na província do Rio de Janeiro, inclusive na capital, seja na área suburbana, que contava com cerca de cem mil habitantes em 1890, segundo Jayme Lerner, seja no centro urbano, com seus quatrocentos e cinquenta mil moradores (s/d, p. 12).

Em paralelo, a região próxima ao Porto do Rio (Gamboa, Saúde e Santo Cristo) já mantinha, há algum tempo, uma significativa presença de moradores negros. A formação dessa comunidade negra foi influenciada, entre outros fatores, pelo decreto imperial de 1864, que concedeu a libertação efetiva a todos os "africanos livres", isto é, aqueles que chegaram ao país após a proibição do tráfico atlântico em 1831, mas permaneceram em condição de servidão a serviço do Império. A partir desse momento, surgiu a comunidade afro-baiana que se estendia da zona portuária em direção à Cidade Nova, definido por Roberto Moura (1983, p. 46) como "A Pequena África do Rio de Janeiro".

Essa expressão "Pequena África", difundida por Roberto Moura, se baseia no dito de Heitor dos Prazeres, conhecido como Lino do Estácio nas rodas de samba. Segundo ele, a Praça Onze constituía uma "Pequena África", mas não propriamente devido ao contingente poupulacional que ali residia ou ao cotidiano do local, e sim ao fato da antiga Praça ser o centro do carnaval das populações negras do Rio de Janeiro. Ao longo das décadas de 1950 e 1960, esta Praça foi sendo esvaziada de algumas de suas funções, porém continua a representar a afro-brasilidade no Rio de Janeiro.

Na virada do século XX, o centro do Rio era habitado por uma população considerável de moradores negros, africanos, crioulos e mestiços especialmente por abrigar a maioria dos armazéns atacadistas da cidade, servia de residência para muitos trabalhadores braçais, predominantemente negros, que buscavam habitar o entorno de seus locais de trabalho.

Contudo, a política de "bota-abaixo" levada a cabo pelo prefeito Pereira Passos a partir de 1903, já no período republicano, levou à expulsão definitiva da população de baixa renda, majoritariamente negra, do centro da cidade, processo que já estava em curso desde a década anterior com as campanhas de remoção dos cortiços. Esse contingente passou a buscar moradia na periferia ou a ocupar os morros próximos ao centro.

Todavia, em 1916, um grande incêndio destruiu uma parte considerável do Morro de Santo Antônio, situado no centro do Rio, atraindo seus moradores para um outro morro nos subúrbios, o da Mangueira. Posteriormente, quando casas próximas à ferrovia Central do Brasil foram demolidas no Morro da Favela, também no centro do Rio, novos grupos de residentes se estabeleceram na Mangueira, conforme indicado por Dias da Cruz (1941, p. 58-59). A partir de 1930, de acordo com Maria Júlia Goldwasser (1975, p. 33), a Mangueira passou a receber um grande fluxo de migrantes vindos de Minas Gerais e do interior do Rio de Janeiro. Estes migrantes, como narrado por sambistas mangueirenses, tiveram um papel crucial na formação do partido-alto em Mangueira.

A expansão das linhas ferroviárias da Estrada de Ferro Central do Brasil, alcançando o matadouro de Santa Cruz, juntamente com a crise do capitalismo mundial em 1929, que estimulou a indústria nacional e atraiu grandes contingentes da população interiorana para o Rio de Janeiro, foram fatores determinantes para o crescimento dos morros e dos subúrbios, configurando assim geograficamente o cenário do samba e do partido-alto.

No alvorecer da década de 1930, o Estácio, sobretudo em seu Largo, já testemunhavam um intenso movimento comercial e populacional. Nesse mesmo período, personalidades que iriam adquirir notoriedade no mundo do samba se mudaram para o subúrbio, entre as quais Clementina de Jesus (1902-1987), Dalmácio dos Santos Martins, conhecido como "Seu Leitão da Portela" (1901-1949)[1]; Tereza dos Santos,também chamada de "Tia Tereza" (1862-década de 1980)[2]; e Antônio Rufino dos Reis (1907-1982)[3].

Em suma, com a chegada de várias ondas de migrantes que se deslocaram para a antiga capital em busca de oportunidades de trabalho melhores, desde o século XIX até a Era Vargas, é que os elementos fundamentais do partido-alto, desde as expressões musicais das chulas baianas até as influências dos calangos mineiros e fluminenses, foram introduzidos na Cidade do Rio de Janeiro.

[1] Nascido em Salvador, BA.
[2] Percussionista de Serrinha, nascida em Paraíba do Sul.
[3] Nascido em1907 em São José das Três Ilhas, Juiz de Fora, MG. Veio morar no subúrbio de Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro, em 1920. Fundador da Portela.

1.3 Matrizes musicais do partido-alto

O livro *Partido-alto: samba de bamba*, de Nei Lopes (2005), destaca uma série de manifestações musicais e coreográficas fundamentais na formação do samba de morro carioca e dopartido-alto. Entre elas, o batuque, definido, por Câmara Cascudo (1980, p. 114) como uma dança ao som decantigas, acompanhada apenas por tambores quando realizada por negros, mas incorporando viola e pandeiro quando participavam pessoas tidas como mais refinadas, numa interpretação portadora de racismo implícito (SOARES, 1980, p. 114). Outro exemplo dessas manifestações é o baiano ou chorado, uma espécie de lundu com desafios entre cantadores, frequente nas representações do bumba-meu-boi. O cateretê, uma dança executada em fileiras acompanhada por duas violas, é outra influência crucial, assim como o coco, expressão de canto e dança popular no litoral norte e nordeste do país.

Pode-se ainda mencionar a capoeira, mistura de dança e luta, que se faz acompanhar de cantigas, usualmente com um refrão coral fixo seguido por uma estrofe solista. Já a batucada ou pernada carioca, diferente do partido-alto que é uma cantoria, consiste num jogo atlético onde os participantes tentam derrubar uns aos outros com rasteiras, ao som de estribilhos em dísticos. Há também a chula, uma dança e canção de origem portuguesa, ora referindo-se à dança, ora à música cantada em várias dançaspopulares. Os cantos de trabalho apresentam traços similares ao partido-alto. A tirana, canção e dança originária da Espanha e disseminada no território brasileiro, transformou-se em canção enunciada em formato de desafio. O lundu, registrado por viajantes estrangeiros no século retrasado, é considerado um elo primordial na reelaboração do batuque africano até o partido-alto, passando de dança para canção. E, por fim, o samba baiano e paulista, desdobrado do lundu, que traz melodias geralmente curtas, mas com mais desenvolvidas, recebendo, em alguns casos, a denominação de "chula de samba".

Além disso, o calango, descrito por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986, p. 317) como uma versão mineira do coco de embolada, se distingue pela característica de disputa, similar à catira e ao cururu, obedecendo a uma linha ou rima repetida exaustivamente e cultivado em diversos estados do país.

1.4 Desenvolvimento e Mercantilização do partido-alto

No início do século XX, as iniciativas de melhoria sanitária e urbanização na capital da República, somadas a diversos fatores históricos e sociais, resultaram no deslocamento das comunidades mais pobres para as encostas e áreas adjacentes aos maciços na Zona Norte da

cidade do Rio de Janeiro. Esse movimento propiciou o surgimento das primeiras organizações carnavalescas voltadas para o samba, entre as quais a Favela e Oswaldo Cruz, que se destacaram ao aprimorar e transformar antigos agrupamentos. Este processo se deu em meio à consolidação da indústria fonográfica, à introdução do rádio, ao advento do cinema sonoro e à exploração econômica da música por meio das editoras musicais.

À medida que a música popular se solidificava como uma atividade econômica, o samba passou a atrair artistas de diferentes estratos sociais, inclusive negros e afro-mestiços. Entre 1917 e 1929, esse movimento estabeleceu o ciclo da canção carnavalesca na música brasileira, transformando o samba no principal gênero musical do país. Durante as décadas de 1920 a 1940, a produção musical do samba nos morros cariocas foi amplamente disseminada. Surgiu então uma vertente do samba que almejava ser considerada "moderna" e se autodefinia como "bamba" (termo derivado do quimbundo *mbamba*, significando "mestre consumado, muito hábil e conhecedor") (ASSIS, 1958), enquanto mantinha suas raízes rurais e africanas. Foi nesse contexto que nasceu o samba corrido ou de primeira, algo completamente novo e originado no Rio de Janeiro. Em seus improvisos, as lembranças do passado aparecem sorrateiramente, como veremos ao explorar os primeiros núcleos pioneiros do samba.

Cristalino Pereira da Silva, conhecido como Biju, presenciou em 1927, aos 17 anos, a formação do Bloco Carnavalesco Deixa Falar. Este bloco é considerado o primeiro grupo carnavalesco no Rio de Janeiro a se autodenominar "escola de samba", embora essa designação tenha gerado algumas discordâncias. Em uma entrevista concedida ao jornalista Francisco Duarte em 1979, Cristalino descreveu os primeiros momentos da organização do Bloco: "Não tinha mensalidade, não pagavam nada pelo aluguel da sala, mas tinha reunião quase todo domingo, com a Sinhá ou o Chico Macacão na cozinha, fazendo peixadas à base de rateio da despesa. E tome samba e violão, tudo na base do partido-alto" (DUARTE, 21 set. 1979).

A área portuária sempre foi rica em sambistas talentosos e canções de qualidade. Dentre as Escolas de Samba notáveis, destacam-se a Fiquei Firme, Corações Unidos da Favela, Unidos da Saúde, União Barão da Gamboa e Vizinha Faladeira. Da mesma maneira que ocorreu com o Deixa Falar, os primeiros momentos das primeiras organizações ligadas ao samba carioca foram caracterizados por encontros musicais nos quais o partido-alto era predominante. Isso foi notável em 1923, em Oswaldo Cruz, durante a formação da atual Portela, e em 1928, em Mangueira.

A trajetória dos pagodes, entendidos como encontros festivos desprovidos de intenções comerciais, tem raízes que remontam, pelo menos, ao século XIX. A expressão "pagode"

carrega, dentre outros significados, a ideia de “diversão, brincadeira, folia” (LOPES, 1986). No entanto, o termo extrapolou a simples definição de celebração para designar também o estilo musical criado e apresentado nessas ocasiões. Com o tempo, esses eventos atingiram o ápice comercial como parte da agenda social, ocorrendo em clubes recreativos, locais dedicados ao samba, bares e até mesmo nos quintais das casas nos subúrbios. Entretanto, a indústria do entretenimento eventualmente se apropriou, em grande medida, dessas práticas.

O renomado sambista Candeia, que nos deixou precocemente em 1978 aos 43 anos, também cresceu imerso no universo dos pagodes. De acordo com sua biografia, seu pai, um membro da comissão de frente da Escola de Samba Portela, tinha o hábito de preparar uma sopa todos os domingos, convidando amigos para se reunirem. Sob as amendoeiras do quintal, ao redor da panela de sopa e acompanhados de muitas cervejas, o samba ecoava. Contudo, o caráter puramente social desses encontros musicais evoluiu para algo mais. Nos primeiros anosda década de 1970, já era notória a residência de um tal Sr. Alcides, conhecida como Cantinho da Fofoca, situada no bairro de Botafogo. Nesse local, músicos, cantores e compositores se reuniam ao redor de uma grande mesa para tocar e cantar samba. O proprietário da casa aproveitava esses encontros para ampliar um pouco sua renda vendendo bebidas e petiscos.

Nos anos 1980, os pagodes se tornaram uma sensação na cidade. Nessa época, o álbum “Raça Brasileira” foi lançado, marcando a estreia de artistas como Zeca Pagodinho, entre outros. Este álbum, focado principalmente em sambas no estilo partido-alto, juntamente com trabalhos de Beth Carvalho e Grupo Fundo de Quintal, estabeleceu o estilo que, adotando o nome “pagode” como identidade, despertou o interesse da indústria do entretenimento. Diante da dificuldade de desestruturar o samba, que permaneceu inabalável, a indústria fonográfica, nos anos 90, adotou o termo "pagode" para descrever um tipo de samba mais suavizado, apresentado como um produto desprovido da complexidade das nuances rítmicas e dos ritmos inesperados, comportando letras simplistas com toques eróticos e arranjos cada vez mais previsíveis, aproximando-secada vez mais da padronização requerida pela indústria.

A saturação chegou rapidamente. Ficou claro que o partido-alto, longe de seu ambiente natural nas festas de samba e pagode, não se manifesta com a mesma fluidez. Além disso, ao interpretar sambas gravados no estilo partido-alto nas rodas de samba, a criatividade, a verdadeira essência desse gênero musical, fica limitada pela reprodução inevitável dos versos das gravações originais, o que acaba engessando a espontaneidade artística.

1.5 Conclusão

Assim, do que examinamos e buscamos entender, podemos concluir que o que se entende hoje, no século XXI, como partido-alto são os variados tipos de sambas que têm um refrão como base, com partes soladas secundárias (primeiro verso), terciárias (segundo verso) e quaternárias (terceiro verso), desenvolvendo o tema principal apresentado na letra. Observamos também que o partido-alto com improvisações genuínas está caindo em desuso, não apenas pela redução das rodas de samba, mas também pela facilidade de recorrer a versos pré-criados, gravados e divulgados por meio de discos, rádio, TV e shows. Além disso, notamos que a tradição persiste no repertório de músicos absorvidos pela indústria fonográfica, como Zeca Pagodinho, Dudu Nobre e Arlindo Cruz. Por fim, fica evidente que alguns compositores ainda utilizam referências da tradição para criar seus sambas no estilo partido-alto, com um solo em formato de pergunta e resposta e abordando, na letra, o tema proposto pelo refrão.

2: O XANGÔ E A MANGUEIRA

2.1 Introdução ao Xangô e micro-história:

Para entendermos o contexto onde o partido-alto se desenvolve direcionamos nosso olhar para um sujeito emblemático da cultura brasileira: Olivério Ferreira, conhecido como Xangô da Mangueira, um dos mais icônicos líderes do partido-alto. O partido-alto, um gênero com influências amplas do samba carioca com suas raízes fincadas em uma diversificada tradição oral, é uma expressão musical rica em história, subculturas e narrativas sociais.

Por meio do estudo da vida e trajetória de Xangô da Mangueira, é possível revelar o universo "enigmático" do partido-alto e sua relação com a sociedade carioca. A micro-história nos permite enxergar além dos aspectos superficiais e mergulhar nas nuances e particularidades desse fenômeno cultural. Assim como Menocchio, o moleiro do livro de Ginzburg (1976), Xangô da Mangueira representa um indivíduo cujas experiências e visões de mundo são frequentemente marginalizadas ou ignoradas. Ao traçar o perfil dessa figura singular, podemos revelar os meandros do partido-alto, desde suas origens até suas influências na identidade cultural e no imaginário coletivo da Mangueira e do Rio de Janeiro.

Ao utilizar a micro-história como abordagem metodológica, buscamos compreender os elementos que constituem o universo do partido-alto e como eles interagem com a dinâmica social, política e cultural no contexto deste gênero musical carioca e brasileiro. Portanto, ao aplicarmos a lente da micro-história no estudo do partido-alto e de Xangô da Mangueira, adentramos um mundo "vibrante e complexo" onde os acordes e as letras entrelaçam-se com narrativas individuais e coletivas, revelando as múltiplas vozes e subjetividades que moldaram e ainda moldam essa expressão cultural tão enraizada no cenário carioca e brasileiro[4].

Assim como Carlos Ginzburg adentrou a vida de um moleiro renascentista para revelar suas visões de mundo, podemos explorar a trajetória de Olivério Ferreira, o Xangô da Mangueira, e desvendar as camadas de sua experiência como um destacado protagonista e agente do universo do samba.

[4] Xangô da Mangueira durante as décadas de 1950 até final de 1970 fez inúmeros shows por todo Brasil, além de apresentações no exterior, como na Europa, como interprete principal da Estação Primeira de Mangueira.

2.2 Trajeto Histórico de sua infância até entrar na Mangueira (Breve biografia)

Nascido em 19 de janeiro de 1923, na cidade do Rio de Janeiro, Xangô traz em suas origens uma mescla entre a herança paulista de seu pai, Olívio Ferreira, proveniente do interior de Campinas e a ascendência mineira de sua mãe, Nair de Oliveira, natural de Ubá, Minas Gerais. As recordações de seus pais e as vivências rurais durante sua infância exerceram uma forte influência em suas composições, sendo um dos clássicos mais emblemáticos "Quando Vim de Minas".

O apelido "Xangô", que se tornaria emblemático para Olivério Ferreira, surgiu em sua infância quando trabalhava numa fábrica de tecidos. A alcunha se originou devido a uma brincadeira de colocar apelidos que teve início na convivência daqueles meninos que trabalhavam na fábrica. Como o próprio Xangô afirma no programa "Harmonia do Samba", ele tinha o costume de dar nomes para todos que ali atuavam.

> Aquela gritaria, aquela fanfarra danada! Eu era o maiorzinho da turma. Lá, ninguém tinha nome, todos eram apelidos. Se perguntasse por um Olivério ou Manuel, ninguém conhecia, só por apelido. Eu era o mestre dos apelidos, nos outros, 'Carranco', 'Macumba', "Jamelão", 'Chupeta'. O que vinha na minha cabeça, eu colocava. Mas chegou um dia, chegou um mais fortezinho do que eu. Quando ele apareceu, a rapaziada: 'Chegou mais um, quero ver você que gosta de botar apelido nos outros, bota apelido nesse aí'. Eu olhei bem pra cara dele e disse: 'Você vai ser Macumba, você tem uma cara de Macumba'. Aí ele virou pra mim: 'E o seu apelido?' e eu disse: 'Não tenho' e ele: 'Mas agora você vai ter, tudo bem, eu vou sero Macumba, mas você vai sero Xangô.' (XANGÔ DA MANGUEIRA *apud* PROGRAMA HARMONIA DO SAMBA**,** 1999)

Esse apelido, assim como o próprio Xangô da Mangueira, se tornou uma referência emblemática na história do samba e da cultura popular. A vocação para o samba se revelou de forma intensana vida de Xangô já em meados da década de 30. Sua jornada começou na Escola de Samba Unidos de Rocha Miranda, localizada na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Segundo o próprio Xangô, ao mudar para a casa de sua tia nessa região, devido a problemas enfrentados pela lavoura adquirida por seu pai, Xangô teve seu primeiro contato com essa Escola de Samba e seus participantes. Desde então, ele começou sua participação na percussão, sendo instruído por Lilico Papai, diretor de harmonia[5], assim dominando instrumentos como tamborim, pandeiro e surdo, empregados de acordo com a ocasião.

> O samba de Rocha Miranda era... era uma escola pequena, e o diretor da escola chamava-se Lilico. A gente o tratava de Lilico Papai (risos). Lilico Papai. E ele era

[5] Diretor de harmonia, sendo este originalmente um termo usado para conceituar um diretor de escola de samba que tem a missão de ordenar o desfile e coordenar a evolução das escolas de samba. Diretores de harmonia são os responsáveis, portanto, pelos quesitos evolução, harmonia e conjunto.

> um sujeito muito prestativo. [...] Aí depois o Lilico me chamou e começou a me passar a sabatina: essa aqui, samba assim, batucada... Ele me ensinou de tudo que tinha direito. De tudo que tinha direito ele me ensinou [...]. E aí eu vi, era o partido-alto. E ele me ensinou, no partido-alto, a versar versos. [...] Conclusão: lá mesmo, quando saí de lá, já saí já sabendo versar, improvisar e aprendendo. Primeiro eu fui versando os versos dos outros... aprendendo. Aí depois comecei a fazer. (XANGÔ DA MANGUEIRA *apud* NOGUEIRA, 2005).

Com habilidades crescentes no campo do improviso, Xangô rapidamente deixou sua marca no cenário musical carioca. Ainda em 1935, obteve destaque na Unidos de Rocha Miranda, demonstrando uma incrível destreza na criação de versos e na expressão de suas ideias por meio do samba, assim entrando para a vaga de improvisador, como sugerido pelo diretor geral vigente.

Xangô da Mangueira trilhou um percurso fascinante nas escolas de samba, que marcou sua vida e carreira. Em uma época em que o termo "escola de samba" enfatizava o aprendizado quanto a criação de samba, Xangô deu seus primeiros passos na Unidos de Rocha Miranda. No entanto, sua jornada o levou a se aproximar de Paulo da Portela, renomado cantor, compositor e fundador da Portela, que viria a preencher essa figura de "professor do samba" para Xangô. Ele conta, com evidente orgulho, a reação do mítico Paulo da Portela, à sua voz: "Poxa, menino,você tem uma voz boa, deve aproveitar isto".

Quando Paulo deixou a escola, Xangô, devido à sua admiração, o acompanhou por um tempo na escola de samba Lira do Amor, em Bento Ribeiro. Contudo, sua passagem pela Lira foi breve, e ele logo se aproximou da Estação Primeira de Mangueira, expressando seu desejo de se juntar à escola. Paulo, não apenas apoiou a ideia, como também deu seu aval, pois mantinha uma grande amizade com Cartola, fornecendo ótimas referências a Xangô. "Mestre", disse Xangô, "'estou com a ideia de ir para uma escola que admiro. Eu quero ir para a Mangueira'. Paulo da Portela responderia, 'Olha, a casa é sua lá porque eu tenho grande amizade, grande intimidade com o Cartola. Se você precisa de uma referência, eu estou aí para dar para você'". ((XANGÔ DA MANGUEIRA *apud* PROGRAMA HARMONIA DO SAMBA**,** 1999).

A história de Xangô da Mangueira revela sua jornada pelo universo das escolas de samba, permeada por encontros significativos e escolhas cuidadosas. Seu percurso reflete a dinâmica cultural e social das escolas de samba na época, onde as conexões pessoais e o respeito entre os mestres, sambistas e escola eram fundamentais. A trajetória de Xangô da Mangueira se entrelaça com as histórias de Paulo da Portela, Cartola e outras figuras conhecidas, mostrando como o samba e o desejo de pertencer a determinada comunidade eram elementos essenciais nesse universo.

Na Mangueira, Xangô mergulhou no mundo do samba de improviso inspirado pela paixão por uma cabrocha passista da escola. Sua jornada na ala de versadores e improvisadores começou com um teste crucial, enfrentando nomes proeminentes no jogo do improviso como Mário Nogueira, Jorge Zagaia, Padeirinho e Malvadeza[6]. Desde o início, demonstrou suas habilidades ao cantar sambas da rival Portela e criar versos improvisados de partido-alto, revelando sua perícia como exímio batuqueiro. Com a aprovação dos grandes mestres da Verde e Rosa, conquistou, a partir de 1943, a posição de terceiro diretor de harmonia na Estação Primeira.

> Aceitaram, mas tinha que passar por um teste, como que eu cheguei como improvisador, e eu cheguei brabo mesmo. Eu cheguei nervoso, já fui atropelando, então eles foram fazer um teste [...] um teste entre, mais ou menos dez improvisadores. Improvisaram. E todos eles eu fui anulando, até que fiquei com o último, que era o bamba da Escola, que era o falecido Mário Nogueira. Então vencemos e ficamos, fomos vencedores. Ele como o segundo, porque o primeiro diretor era o Cartola, mas ele como improvisador era o segundo diretor de Harmonia, segundo diretor de canto improvisador. E eu fiquei como terceiro diretor. Pra você ver quando eu cheguei, cheguei e já apanhei logo um posto, fiquei sendo o terceiro diretor do Harmonia da Mangueira. (XANGÔ DA MANGUEIRA *apud* PROGRAMA HARMONIA DO SAMBA**,** 1999)

Nos desfiles da Mangueira, nas décadas de 1940 e 1950, Xangô se consagrou como diretor de harmonia da Escola, ao mesmo tempo em que se tornava um dos mais proeminentes batuqueiros e partideiros do Rio de Janeiro.

2.3 Entrada para a Estação Primeira de Mangueira

As memórias de Xangô sobre os desfiles da Mangueira, local onde viveu por muitos anos, são verdadeiras crônicas preciosas de uma cultura que, ao ganhar destaque e holofotes, parece mudar, se adaptar até quase não ser reconhecida pela Velha Guarda das escolas de samba. Essas memórias revelam aspectos sociais que eram compartilhados não só por sambistas e partideiros, mas por todos que faziam parte desta cultura do samba.

As direções de harmonia nas escolas de samba durante a era de Xangô na Mangueira, Mestre Fuleiro e Calixto no Império Serrano, Sete Coroas na Unidos da Favela, Gargalhada na Depois eu Digo e Baiaco na Primeira Linha do Estácio simbolizavam nos icônicos desfiles da Praça Onze, um espírito e determinação em imprimir no asfalto, com muito esforço e dedicação, a

[6] Principais cantores, compositores, ritmistas e intérpretes da Estação Primeira de Mangueira na década de 40. Todos disputaram e compuseram os cargos de Diretor de Harmonia nos anos subsequentes, compuseram inúmeros sucesso dentro e fora da escola de samba.

identidade do sambista negro. Xangô, à semelhança de diversos sambistas de sua geração, não podia depender do samba como fonte de renda. Aposentado como servidor público federal, sua trajetória incluiu ocupações como operário, estivador, segurança e agente federal. Em alguns momentos, chegou a desempenhar duas atividades simultaneamente. Enquanto trabalhava como segurança em turnos, aproveitava suas folgas para atuar no cais do porto do Rio de Janeiro.

Apesar do estigma e da perseguição, eles eram portadores de uma cultura afro, prontos para transmitir e preservar o samba pela cidade. Assim revela Xangô ao falar sobre a postura de um sambista. Avestimenta e a maneira de se portar desempenharam um papel significativo na formação da percepção dos sambistas ao longo da vida de Xangô. Em um contexto social marcado por estereótipos e preconceitos, a imagem do sambista muitas vezes era associada a uma figura marginalizada, principalmente por seu contexto de vivência periférica. Nisso, logo emergiu a influência de Paulo da Portela em sua vida. Em algum momento de sua relação com Xangô, Paulo compartilhou uma frase: "Sambista tem que andar na linha", que por muito tempo marcaria a carreira e o desenvolvimento de Xangô, sendo citado em outros momentos de sua vida.

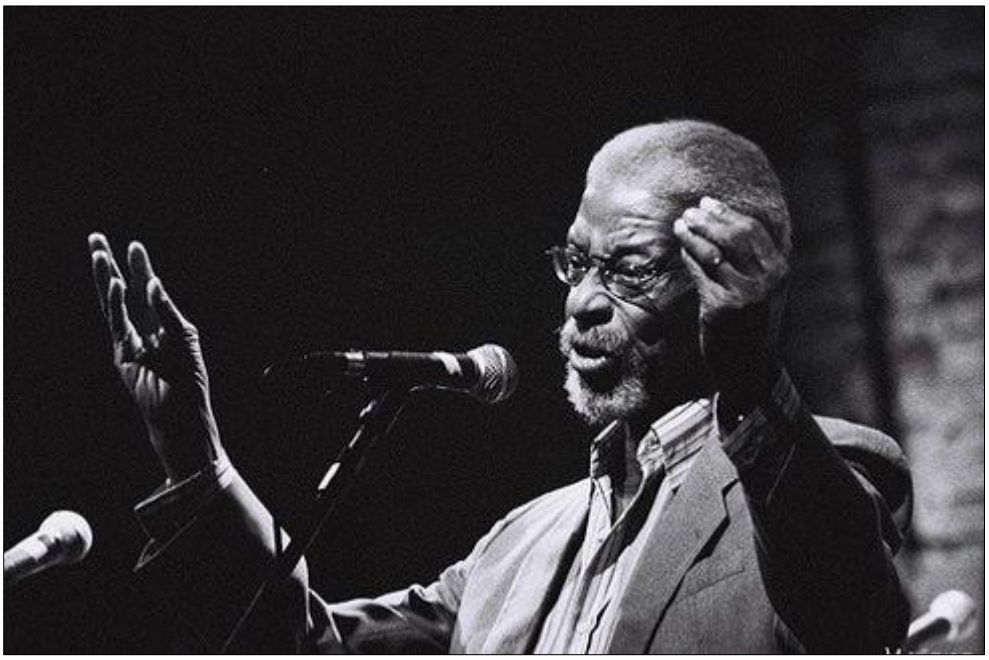

Fig. 1- Xangô da Mangueira.[7]

Sua afinidade com o partido-alto, que ganhou popularidade nos anos 70, foi evidente. "Eu

[7] Imagem disponível em: https://cifrantiga2.blogspot.com/2012/09/xango-da-mangueira-oliverio-ferreira.html#google_vignette. Acesso em: 7 fev. 2024.

achava bonito o partido-alto", comentou Xangô no programa "Harmonia do Samba", "quando os antigos formavam aquela roda e ficavam ali horas e horas cantando aqueles partidos e versando,os compadres com as comadres, uma coisa bonita mesmo". A trajetória fonográfica de Xangô,iniciada nos anos 70, não atingiu o mesmo patamar de sucesso de artistas do samba como Martinho da Vila, onde aliás a influência de Xangô é perceptível em várias composições e calangos.

A disseminação não tão proeminente das produções gravadas de Xangô está intrinsecamente ligada à peculiaridade do partido-alto e à sua forma musical, além da conjuntura de como a indústria musical se adaptou (ou muitas vezes não se adaptou) a esse gênero de samba improvisado, nascido nas rodas informais do Rio de Janeiro, onde os sambistas criavam versos, alternando refrões e estrofes, permeando uma atmosfera de improvisação e criação. A complexidade desse estilo, baseado na criatividade, improviso e interação entre os participantes, não se adequava facilmente ao formato de gravações e à estrutura industrial da produção musical na época. Isso tornava desafiador o processo de reproduzir fielmente a espontaneidade e a dinâmica presentesno contexto das rodas de samba, deixando as gravações de Xangô, um mestre nesse estilo, menos populares se comparadas às de outros sambistas mais adaptados aos moldes convencionais de reprodução da indústria fonográfica.

A indústria musical, fortemente voltada para um modelo comercial mais padronizado, enfrentou dificuldades para compreender e promover o partido-alto, ainda que sua popularidade fosse grande entre vários segmentos sociais. A natureza improvisada desse estilo, que florescia em encontros informais e espontâneos, não se ajustava bem aos métodos de gravação e à estrutura de distribuição de músicas da indústria. Como resultado, artistas como Xangô, que eram exímios no partido-alto, muitas vezes tiveram suas habilidades subestimadas ou relegadas a um segundo plano no mercado fonográfico. Ainda assim, com todas as dificuldades encontradas para reproduzir e mercantilizar o partido-alto, as gravações de Xangô, ao lado de artistas como Clementina de Jesus, até hoje são tidas como as mais fiéis à estrutura partido-alto chamado de "raiz". Por seus versos improvisados e uso de coros em função similares aos das rodas de samba, as gravações demonstram a tentativa de expressar a autenticidade da energia das rodas de samba.

Embora não tenha o mesmo reconhecimento que outros grandes sambistas imortalizados no imaginário popular, sua obra musical compreende aproximadamente 150 músicas, muitas delas gravadas em um compacto e distribuídas em quatro LPs lançados exclusivamente em vinil. Além de seus próprios discos, Xangô também participou de várias coletâneas e tributos a outros artistas. Seu virtuosismo no partido-alto lhe rendeu o título que batizou seu primeiro LP, "O

Rei do partido-alto" (1972). Conforme relatado por Xangô, este é o seu álbum favorito, que inclui clássicos como "Moro na roça" e criações autorais notáveis como "Recordação de um batuqueiro".

3. A ESTRUTURANDO A "LIBERDADE"

3.1 Introdução a análise musical do partido-alto

Nas entranhas do cenário musical do Rio de Janeiro, uma tradição sonora excepcionalmente rica floresceu, dando voz a narrativas de vida, resistência e celebração. Entre as vozes que ecoaram pelas vielas e ladeiras do Morro da Mangueira, destaca-se a de Xangô, um notável sambista e partideiro cujas composições incansavelmente entrelaçaram-se com a história da cidade. Com um olhar atento e minucioso, buscando investigar essa manifestação artística, mergulhamos nas letras e melodias do partido-alto de Xangô da Mangueira para desvendar as camadas de significado que se encontram nessas músicas. Ao explorar a interseção do samba com a vida cotidiana, a cultura popular e a política, somos conduzidos por um labirinto sonoro repleto de histórias e símbolos, onde cada verso, cada batida, e cada improvisação revela uma compreensão profunda dos conhecimentos musicais além das lutas e alegrias do povo carioca. Esta análise busca iluminar o caráter único das músicas de partido-alto e sua contribuição para a construção da memória e identidade cultural do Rio de Janeiro.

Nas matrizes da cultura marginalizada do samba, encontra-se uma tradição oral profundamente arraigada, cuja expressividade e potência são intrínsecas ao seu tecido cultural. Assim como no contexto abordado na tese de Yuri Prado Brandão (2018), onde os sambas-enredo do Rio de Janeiro se desenrolam na riqueza da oralidade musical, o partido-alto também é um gênero que encontra suas raízes na transmissão de geração em geração através de melodias entoadas e histórias compartilhadas nas rodas de samba e seus encontros. A força do samba, que por muitas vezes teve seus artistas e compositores marginalizados, reside na sua capacidade de tocar profundamente as mais variadas esferas da experiência daqueles que vivem esses contextos, mesmo quando as palavras e notas são transmitidas oralmente.

No entanto, a oralidade do samba também desafia a memória coletiva, uma vez que suas composições, apesar de se manterem firmes no imaginário de seus ouvintes, em contrapartida se fazem efêmeras, pois muitas vezes não há registros formais relacionados a essa arte. A necessidade de arquivos e registros para análise torna-se evidente, pois não somente o samba em geral, mas de maneira específica o partido-alto, se encontram na posição de um tesouro

cultural que merece ser preservado e entendido. Como a música evolui ao longo do tempo, influenciando e sendo influenciada por outros gêneros, os arquivos fornecem um meio de documentar essa evolução e compreender como o samba se entrelaça com a história e a cultura do Brasil. Dessa forma, a oralidade do samba e a necessidade de arquivos se entrelaçam, revelando a complexidade e a importância deste gênero musical.

No contexto do partido-alto, que surgiu nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, observamos um paralelo interessante com as preocupações dos pesquisadores musicais no final do século XIX. Assim como os pesquisadores buscavam classificar e compreender os repertórios folclóricos coletados, o partido-alto, como um gênero musical de raízes populares, representa um repertório musical rico que evoluiu a partir das tradições culturais das comunidades afro-brasileiras. Da mesma forma, a etnomusicologia se estabeleceu como uma disciplina para analisar e compreender a música em seu contexto cultural, e o partido-alto é um exemplo dessa riqueza cultural que merece exploração e compreensão mais aprofundadas. Portanto, as preocupações dos pesquisadores do século XIX em relação à classificação de materiais musicais coletados podem encontrar um eco na análise e no estudo do partido-alto como uma forma musical profundamente enraizada na cultura brasileira.

A partir desta perspectiva do samba e sua oralidade, podemos compreender como o partido-alto, contendo uma tradição e relação com aqueles que o produzem ainda mais forte, se encontra até certo ponto perdido na oralidade destes partideiros. Assim, a partir dos alguns registros sonoros, que como citado anteriormente passaram por um processo de mercantilização e adequação para chegar nas grandes gravadoras, tomamos como base as transcrições das canções "Moro na Roça", "Quando vim de Minas" e "Recordação de um batuqueiro", que serviram de base para a formulação estilística do partido-alto de Xangô da Mangueira.

3.2 Forma e Estrutura

Nas transcrições musicais das composições de Xangô da Mangueira, deparamo-nos com uma configuração musical que transcende as notas e compassos. É uma exploração profunda da estrutura e da tradição rítmica que subjaz a cada melodia que constitui o samba como um todo. Sandroni, em seu estudo sobre a contrametricidade, apresenta um conceito que se faz fundamental para entender a estruturação do partido-alto. O conceito da contrametricidade se

refere à prática de subverter ou transcender as métricas rítmicas tradicionais, criando uma sensação de fluidez e liberdade rítmica na música. De acordo com Carlos Sandroni, essa sensação de fluidez está ligada à definição de contrametricidade formulada por ele. A contrametricidade pode ser considerada "o quanto um ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante." (SANDRONI, 2001, p. 21).

Sandroni, ao tentar exemplificar a síncopa brasileira, traça uma comparação entre as definições que existem da síncopa na música africana, que posteriormente é reconfigurada e incorporada no jazz e na música brasileira. Apesar de suas convergências, principalmente no caráter da subversão do ritmo, seus contextos etnomusicológicos e até culturais apresentam diferenças a sua classificação: "Muitos ritmos africanos estão na origem de ritmos sincopados, característicos do jazz, mas seus significados musicais e extramusicais foram totalmente transformados em um novo contexto." (KARTOMI, *apud* SANDRONI, 2011, p. 23).

No contexto do partido-alto, a contrametricidade desempenha um papel crucial. As composições desse gênero são conhecidas por sua improvisação e resposta em rodas, onde os versadores frequentemente desviam-se das métricas rítmicas tradicionais. A partir da observação das transcrições, se faz notável a simetria das canções de partido-alto, onde a forma A - B, composta por refrão e diferentes estrofes ao decorrer da canção, revela-se predominante por todo o gênero. Além disso, essa estrutura formal também expõe que dentro dela os músicos têm a flexibilidade de "brincar" com as métricas, adicionando síncopas e produzindo uma variedade rítmica maior. Se analisarmos a síncope como uma variação executada sob uma estrutura rítmica mensurada, podemos entender a interação entre métrica poética e musical presente ao longo de diferentes períodos e como a intenção de criação musical pode ser diretamente influenciada pela poética exposta na canção. Conforme Mário de Andrade aponta em seu livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, a relação entre a métrica e poética ajuda a flexibilizar a regularidade da métrica musical: "Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestaram numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de gregoriano." (ANDRADE, 1930, p. 30).

Retornando à análise sobre a macroforma do partido-alto, cada uma dessas partes, com seus oito compassos, não apenas cativa o ouvinte, mas também atua como um modelo de expressão e estruturação musical, assim como encontrado em canções consideras folclóricas. A sua simetria estrutural se põe facilitando sua reprodução e memorização, sem limitar a criatividade rítmica daqueles que produzem seus versos improvisados. Um exemplo é a canção "Moro na roça", interpretada por Xangô da Mangueira.

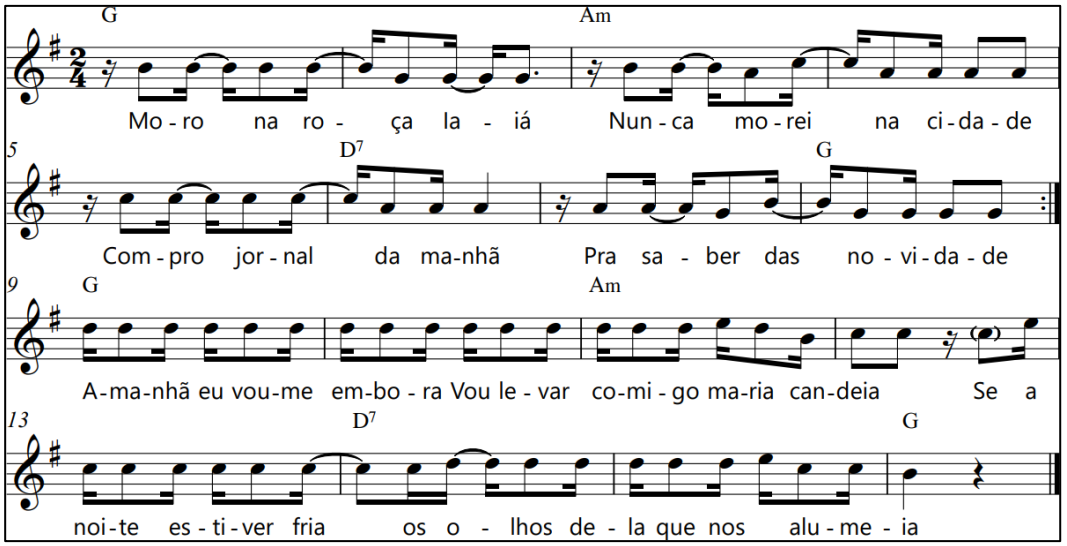

Fig. 2 - Notação musical de “Moro na roça”. [8]

É possível observar em grande parte das composições do partido-alto a criação de motivos rítmicos com síncopes. Essas síncopes, ou contrametricidade, representam uma quebra deliberada das métricas rítmicas convencionais, introduzindo complexidade e o deslocamento no fluxo musical. Ao fazê-lo, os músicos a exploram como uma ferramenta para romper com as expectativas rítmicas e criar uma sensação de surpresa e inovação na música.

Historicamente, muitos ritmos brasileiros se desenvolveram a partir de danças em roda. Como o próprio samba de roda no Rio de Janeiro, nesses grupos que se formavam para performar era comum que os participantes das rodas batessem palmas em células rítmicas sincopadas, enquanto dançavam e cantavam. Esse modo de estruturação rítmica a partir de uma pulsação constante é comum em grande parte das manifestações musicais. A organização dentro desses ritmos batendo as mãos, os pés, ou estalar os dedos não é recente. Sandroni (2001, p. 23) aponta, a partir do etnomusicólogo Joseph Hanson Kwabena Nketia, como o conceito de “linhas-guia” se faz presente na música africana e no samba desde seu início. De maneira simplificada, pode-se definir as “linhas-guia” como um jeito de marcar o tempo dentro dessa estrutura sincopadae contramétrica.

Essa forma de interação e até dissociação entre “público” e musicista gerou tradições que são encontradas no partido-alto até hoje. Teorias apresentam isso como uma forma de internalização rítmica, assim criando a possibilidade de incorporar acentos e síncopes de frases

[8] Notação elaborada pelo autor.

rítmicas.

> A primeira é sobre o que Nketia chamou de time-lines. O termo pode ser traduzido por 'linhas-guia', aproximadamente no sentido de que, nos estúdios de gravação, se fala de 'voz guia'. Em muitos repertórios musicais da África Negra, 'linhas-guias' representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. O fato é que essas 'linhas-guias' têm especial predileção por fórmulas assimétricas como as mencionadas acima, que são então, repetidas em ostinato estrito, do início ao fim de certas peças. (SANDRONI, 2001, p. 29)

O motivo rítmico mais encontrado nos sambas e na maioria dos gêneros musicais brasileiros, como baião e frevo, é chamado de "garfo" ou "garfinho" "brasileirinho". O "garfinho" é um padrão rítmico sincopado que ajuda a criar um groove[9] distinto e balançado (síncopa ou contrametricidade) na música brasileira. Na notação musical, o "garfinho" é frequentemente representado como uma sequência de semicolcheias (1/16 de nota) e colcheias (1/8 de nota), comumente dispostas da seguinte maneira:

Fig. 3 – Exemplo da notação de "garfinho".[10]

Essa combinação rítmica contribui para a sensação de sincopação ou contrametricidade, uma vez que os acentos rítmicos podem ocorrer na primeira semicolcheia ou, como no exemplo abaixo, na primeira colcheia após a pausa de semicolcheia, ou seja, em partes não esperadas da acentuação convencional do compasso, o que é uma característica distintiva do samba e de muitos outros gêneros musicais brasileiros. O "garfinho" adiciona complexidade rítmica à música, denominado nos dias de hoje como *swing* ou "balanço", ainda podendo aparecer com a semicolcheia ligada na próxima ou com a nota anterior para adicionar a sensação de deslocamento do tempo forte, como pode ser observado na semifrase do refrão da canção "Moro na roça", marcado em amarelo abaixo, um exemplo de semifrase contramétrica:

[9] *Groove* é o resultado de um processo musical que é frequentemente identificado como um impulso vital ou propulsão rítmica. Envolve a criação de intensidade rítmica apropriada ao estilo ou gênero musical executado. O *groove* é criado dentro de uma peça musical, alterando o tempo e os elementos dinâmicos da pulsação ou nível dinâmico esperado. A sensação de pulsação de um músico é subjetiva, não objetiva (SADIE; LATHAM, 2009).
[10] Notação elaborada pelo autor.

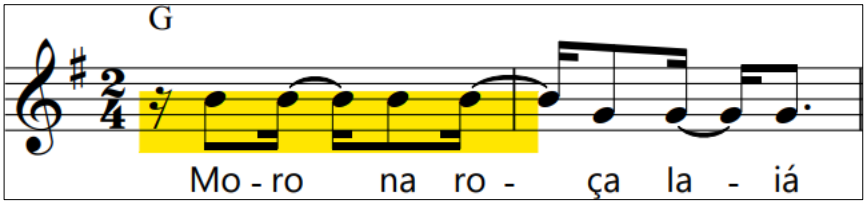

Fig. 4 – “Garfinho” com deslocamento do tempo forte.[11]

É possível observar que a pausa, neste exemplo de semicolcheia, pode ser usada de forma a valorizar a síncope, assim a canção apresenta um início fora do tempo forte, já nos localizando dentro da síncope do “garfinho”. Podemos encontrar um exemplo parecido na canção “Quando vim de Minas”, também interpretado por Xangô da Mangueira. Nesta canção, o autor faz o uso da mesma estruturação rítmica, com início de frase acéfala[12] e com a última nota do compasso ligada à próxima, porém desta vez com maior variedade melódica, enfatizando a característica da frase contramétrica:

Fig. 5 – Exemplo de frase musical contramétrica.[13]

Essa exploração de síncopes dentro da simetria existente na estrutura formal do gênero, com suas seções A - B, ilustra a dualidade fundamental desse gênero musical. Enquanto a forma simétrica fornece uma base sólida e previsível para a composição, as síncopes e a contrametricidade introduzem uma dimensão de flexibilidade e liberdade expressiva. Isso permite que os versadores construam uma narrativa musical quase que única para cada performance.

3.3 Métrica Musical

A interação entre a estrutura formal simétrica e as síncopes destaca a complexidade e a riqueza do partido-alto, que apesar de ter suas raízes na oralidade, demonstra uma grande complexidade

[11] Notação elaborada pelo autor.
[12] Tipo de inicio rítmico determinado pelo começo da idéia melódica, é considera um acéfalo quando a idéia melódica tem seu inicio logo após o ictus inicial ou primeiro tempo forte do compasso. (ZAMACOIS, 1979.)
[13] Notação elaborada pelo autor.

dentro de seus “ritmos dançantes”. O resultado é uma dança rítmica que envolve tanto os músicos quanto o público, criando um diálogo musical sedutor e dinâmico para ambas as partes. Assim podemos observar que as estruturas formais do partido-alto se apresentam de forma simétrica.

Como já foi afirmado, as canções de partido-alto seguem a estrutura de A - B, onde o refrão, muitas vezes produzido com a intenção de ser mais facilmente memorizado e reproduzido em coro, é seguido pela estrofe, onde o discurso apresentado se desenrola muitas vezes por meio da variação melódica e até improvisação rítmica. O que torna essa estrutura tão fascinante é a simetria presente em suas seções, geralmente compostas por oito compassos cada. Essa simetria é uma característica distintiva do partido-alto, fornecendo uma base sólida para a expressão artística e poética. Neste gênero musical, a simetria não é apenas uma característica formal; ela se estende à maneira como os músicos criam e desenvolvem suas composições e improvisações. Essa simetria fornece um ponto de referência constante para a audiência, ao mesmo tempo em que oferece aos músicos uma estrutura flexível para explorar variações rítmicas e melódicas. Como podemos observar nas transcrições de “Moro na roça” apresentada anteriormente e da canção “Quando vim de Minas”, apresentado abaixo:

Fig. 6 – Exemplos de simetrial musical.[14]

[14] Notação elaborada pelo autor.

Podemos observar que tanto o refrão quanto a estrofe são constituídas de frases simétricas, porém ao fim do refrão existe uma pausa, onde pode ser efetuada a volta para o refrão ou o início da estrofe. Dado que improvisação é uma das características muito forte do gênero, esse recurso se faz presente como mais uma ferramenta para a criação de uma flexibilidade rítmica ainda maior. Assim, algumas canções contêm versos que se iniciam no tempo forte do próximo compasso, enquanto outras, como a apresentada acima, apresentam um início anacrústico unindo o último compasso do refrão com o primeiro da estrofe. Outro caso que é encontrado com frequência nas canções de partido-alto, com mais precisão durante as estrofes, é a terminação fraca, com a frase musical tendo seu fim após o ponto de apoio[15]. Uma das possíveis explicações para esse fenômeno musical está relacionada às repetições de uma frase musical suspensiva que antecede a volta para o refrão. A mesma está diretamente ligada à forma que são executadas as performances do partido-alto, que será abordada com mais precisão ao longo deste capítulo.

3.4 Análise da Condução Harmônica e Melódica

Como já foi reconhecido neste e outros trabalhos que abordam o samba, a incorporação de segundas partes com estruturas fixas e estáveis nas composições do partido-alto foi um fenômeno que evoluiu em paralelo ao desenvolvimento e a demanda do mercado de gravadoras da época. Nesse contexto, a autoria individual de determinados artistas superou, até certo ponto, a tradicional criação coletiva, o que por sua vez ajudou a definir o conceito de canção popular que temos até os dias de hoje.

A presença de estrofes com versos improvisados, também chamados de "tiradas" ou "versadas" é provavelmente uma das mais marcantes características, não só do partido-alto, mas dos partideiros que os fazem. A valorização da habilidade de improviso para criar "saídas" poéticas que respeitem a métrica, as rimas e, nem sempre, a sua temática, revela o caráter de competitividade que permeia essas rodas (como enfatizado por Xangô em sua entrada para a Mangueira).

Nestes versos, mas não somente neles, podemos observar um dos atributos da formação melódica deste gênero, que é a utilização de arpejos melódicos e de graus conjuntos. Como pode ser observado no refrão de "Recordação de um batuqueiro" por Xangô da Mangueira:

[15] Segundo a teoria generalizada da música se denomina forte o primeiro tempo de um compasso e semiforte o terceiro, no caso de compassos quaternários.

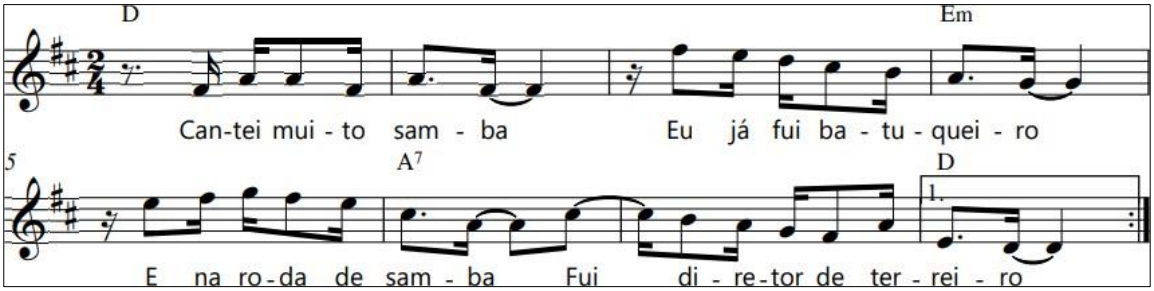

Fig. 7 – Exemplo da utilização de arpejos melódicos e de graus conjuntos.[16]

A harmonia pode ser descrita como descomplicada e simples, frequentemente centrada na tônica (I) e na dominante (V7), eventualmente abordando o segundo grau menor (IIm), no caso da canção acima respectivamente Ré maior, Lá maior com sétima menor e Mi menor. Essa harmonia estabelece um cenário para melodias que podem ser descritas como "intuitivas", já que as trajetórias melódicas escolhidas por aqueles que as produzem são muitas vezes similares, se não repetidas, e com uma grande parte culminando de forma conclusiva. A utilização do modo maior, vista com frequência dentro das canções do gênero, também auxilia os músicos a pintarem esse cenário de festividade, sendo o modo maior geralmente associado à alegria (em oposição ao modo menor que desperta sensações de tristeza).

Este tipo de estrutura harmônica se mantém na maioria dos partidos considerados "curtos" e "cortados"[17]. A partir de sua simetria, podemos dizer que a construção de frases dentro desses oito compassos é guiada pela harmonia, assim se apoiando em arpejos melódicos ou escalas dentro da tonalidade especifica para seu desenvolvimento.

Fig. 8 – Estrutura harmônica "cortada".[18]

Esse desenvolvimento se dá geralmente por uma ou mais frases melódicas suspensivas, isto é, frases que têm suas terminações em outros acordes que não o da tônica,concedendo assim seu caráter "aberto", semelhante a uma pausa para respiração ou vírgula nalíngua portuguesa.

[16] Notação elaborada pelo autor.

[17] **"**Nos partidos curtos, não há muito tempo para desenvolvimento da idéia do refrão, que é concisa e reiterada pelo repouso na tônica, de onde parte o verso improvisado. Há ainda uma variante formal para esse tipo de partido curto que Nei Lopes chamou de partido cortado, onde as estrofes improvisadas são entrecortadas com frases do coro." (DOSSIÊ MATRIZES DO SAMBA, 2007 p. 27)

[18] Notação elaborada pelo autor.

Em seguida, ocorre uma ou mais frases ou semifrases conclusivas, ou seja, aquela que encontra repouso na tônica (I) ou em alguma das notas da tríade da tônica.

O fim do refrão acontece sempre pelo retorno ao centro tonal, com outra frase conclusiva antecedendo a repetição do refrão ou uma próxima estrofe.

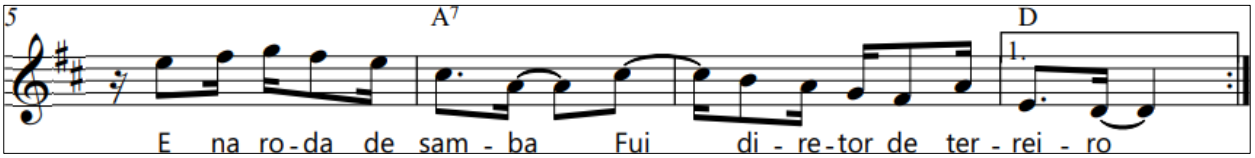

Fig. 9 – Exemplo de frase conclusiva.[19]

No contexto do partido-alto, uma característica distintiva é a repetição da frase inicial do refrão, que normalmente assume uma qualidade conclusiva. Essa repetição muitas vezes desempenha um papel fundamental na dinâmica do gênero. Quando a frase inicial do refrão é repetida de forma suspensiva, cria-se uma espécie de convite para que o coro da música se una ao cantor principal. Essa repetição serve como um momento de destaque, um ponto de encontro entre o cantor e o público, um convite para todos participarem do refrão.

A suspensão temporária da frase, em contraste com sua conclusão prévia, cria uma tensão que é rapidamente resolvida quando o coro entra em uníssono. Esse processo não apenas realça a participação ativa do público na performance, mas também proporciona uma experiência de comunhão musical, onde todos se unem para concluir a melodia. É uma característica marcante do partido-alto, que demonstra como esse gênero é profundamente interativo e construído dialogicamente em torno da conexão entre o cantor principal e o público.

[19] Notação elaborada pelo autor.

4. FORMA POÉTICO-MUSICAL

4.1 Introdução à análise poético-musical sobre o partido-alto

Tanto no universo poético do partido-alto, quanto no musical, as canções interpretadas por Xangô da Mangueira emergem como peças fundamentais para uma análise e interpretação mais aprofundada. O partido-alto, que emerge nas raízes do samba carioca, é um gênero musical que transcende o simples ritmo para se tornar uma forma de expressão intrinsecamente ligada à cultura afro-brasileira. Xangô, com sua maestria na percussão e habilidade ímpar no improviso, tornou-se um notável intérprete desse estilo, deixando um legado que vai além da música.

Ao nos aprofundarmos nas canções de partido-alto, nos deparamos não apenas com a riqueza sonora, mas com um intricado jogo poético em seus versos. A métrica dessas composições revela uma arquitetura poética que sustenta o impulso rítmico característico desse gênero. As rimas, cuidadosamente entrelaçadas, não são apenas recursos linguísticos, mas veículos que transportam as narrativas para além dos limites físicos do som, transformando as palavras em um eco da experiência cotidiana e suas contradições complexas.

A partir da escansão, com suas nuances de acentuação e ritmo, observamos como é conduzida a cadência do partido-alto, oferecendo uma espécie de marcação poética que ressoa com e como as batidas dos tambores. Xangô, como intérprete, não apenas ecoa as tradições do samba, mas também as redefine, imprimindo suas próprias nuances poéticas e métricas. Este capítulo se propõe a desvendar esses elementos, a desentranhar a poesia que pulsa nas canções de partido-alto, e, assim, contribuir para uma compreensão desse gênero musical fascinante.

4.2 Introdução ao conteúdo poético das canções

A canção “Moro na roça” é uma peça poética intrincada, que mergulha nas realidades e experiências singulares das comunidades rurais das décadas iniciais do Brasil República. No entanto, é importante ressaltar que qualquer interpretação isolada desta e de qualquer música é, por natureza, limitada. Através de uma lente poética, a letra dessa canção oferece um vislumbre da vida na zona rural, destacando aspectos como o cotidiano, os desafios, as conexões culturais e o forte vínculo com a terra. Essa peça musical, entrelaçada por versos melódicos e uma cadência rítmico poética conhecida, convida a uma compreensão mais profunda das complexidades e nuances presentes na narrativa poética da vida no campo. Neste contexto, para ilustrar de forma

mais tangível essas nuances poéticas, é fundamental examinarmos de perto o texto da canção.

Moro na roça Iaiá
Eu nunca morei na cidade
Eu compro jornal da manhã
É pra saber das novidades

Mano Jorge cheguei agora
Mano Jorge cheguei agora
Mano Jorge cheguei com Deus
E com Nossa Senhora,

Moro na roça Iaiá
Nunca morei na cidade
Compro jornal da manhã
Pra saber das novidades

Na rua Barão da Gamboa
A festa é boa e você não vai
Vai o meu compadre Xangô
Com o samba enfezado do Jorge Zagaia

Compro jornal da manhã
Pra saber das novidades

Amanhã eu vou-me embora
Vou levar comigo Maria Candeia
Se a noite tiver turva
Os olhos dela que nos alumeia

Eu moro na roça Iaiá
Nunca morei na cidade
Compro jornal da manhã
Pra saber das novidades

Quem te viu quem te vê
Até pode dizer quando você chegou
Toda *tatibitati*[20]
Com aquele sotaque do interior

Moro na roça Iaiá
Nunca morei na cidade
Compro jornal da manhã
Pra saber das novidades

Todo dia vai lá em casa
A minha comadre Letícia
Ela me leva o Globo, Última hora, o Dia
E a Noticia

Moro na roça Iaiá
Nunca morei na cidade
Compro jornal da manhã
Pra saber das novidades

[20] 1.(aquele) que fala trocando algumas consoantes 2. *p.ext.* que(m) gagueja 3. *fig.* que(m) é muito acanhado, embaraçado. (HOUAISS, 1986).

Calma, pessoal não é nada não
É a minha gambá,
Está na janela daquele edifico
Fazendo exercício pra não engordar

As canções de partido-alto, profundamente enraizadas na cultura afro-brasileira e nas vivências das comunidades urbanas, exploram uma quantidade diversificada de temas que giram em torno dos desafios, da alegria, das lutas e da cultura desses contextos onde foram produzidos. Trazendo à tona as nuances do cotidiano nas favelas e das memórias da roça, essas composições abordam temas como a ancestralidade, o respeito à tradição, a celebração da negritude e da identidade afrodescendente, além das reflexões sobre as dificuldades socioeconômicas enfrentadas por aqueles que compartilham da vivência dentro dessas comunidades. As canções do partido-alto também são um espaço para a celebração da vida, do samba, da amizade e da resiliência diante das adversidades, representando uma expressão autêntica e viva das experiências e perspectivas das pessoas que habitam esses espaços urbanos. Assim, mesmo com suas atmosferas musicais alegres e dançantes, as composições líricas deste gênero mostram uma diversidade de temas e experiências que podem e são abordadas.

4.3 Macro estrutura da métrica poética

A canção em análise revela uma estruturação dos versos com seis estrofes, caracterizadas como quadras ou quartetos. Cada estrofe é separada por uma seção de repetição do refrão que também é caracterizada como quadras, podendo ser repetida ou cantada uma única vez, a depender do contexto da performance. Essa característica é encontrada em meio a este gênero, mais especificamente quando falamos do partido *cortado*. A canção "Moro na roça", como as demais analisadas neste trabalho, é um exemplo desta estrutura de maior simetria apresentando seus refrões com quatro versos intercalados pelas estrofes. Assim como também podemos observar na canção "Quando vim de Minas".

Quando eu vim de Minas
Trouxe ouro em pó
(Quando eu vim)Quando eu vim de Minas
Trouxe ouro em pó

Trabalhava lá em Minas
Juntei dinheiro foi numa sacola
Por causa de uma mineira
Quase que peço esmola

Quando eu vim de Minas...

Você diz que é esperto
Mas esperto fui eu só
Eu que trabalhei na mina
E juntei meu ouro em pó

Quando eu vim de Minas...

Trabalhava noite e dia
Trabalhei com chuva e sol
Mas assim eu consegui
Foi trazer meu ouro em pó

Quando eu vim de Minas...

Sou mineiro, sou de fato
Sou mineiro, mas sou requintado
Eu não volto lá pra Minas
Porque tenho meu corpo cansado.

4.4 Métrica dos versos

De acordo com Norma Goldstein (1985, p. 21), "escandir significa dividir o verso em silabas poéticas. Note que nem sempre as silabas poéticas correspondem às silabas gramaticas(...) a contagem se detém na última sílaba tônica. Se houver outra(s) depois dela, não se considera(m) para efeitométrico". Esse processo envolve a identificação e a separação das sílabas de acordo com a pronúncia das palavras dentro do contexto, neste caso musical, assim permitindo a análise da estrutura métrica e a organização do padrão rítmico de um poema. Utilizando esse processo, podemos estabelecer possíveis padrões de candência, acentuação e distribuição rítmica representativos do partido-alto, contribuindo para uma interpretação da musicalidade e da sonoridade que se apoiam no estilo de composição poética do gênero.

Ao efetuarmos o processo de escansão na primeira estrofe da obra "Moro na roça", podemos observar como a simetria musical não apenas administra, mas também é conduzida e apoiada pela métrica poética. Os quatros versos desta estrofe são divididos entre versos de seis e dez silabas poéticas, respectivamente hexassílabos e decassílabos, intercalados entre si. Essa característica não somente enfatiza um valor estilístico-musical, mas dada a tradição da

oralidade e dos coros dentro das performances do partido-alto, essa simetria também contribui para a memorização e repetição das estrofes. Ela igualmente promove um espaço previsível para a improvisação de novos textos, traz uma configuração mais clara para os ouvintes e para os músicos de onde começam e terminam os versos. Assim, com a finalidade de exemplificar, segue abaixo a separação das sílabas poéticas do trecho citado:

A/manhã/ eu /vou-/me em/bo/(ra)	6
Vou/ le/var/ co/mi/go/ Ma/ria /Can/dei/(a)	10
Se a/ noi/ te /ti/ver /tur/(va)	6
Os/ o/lhos /de/la/ que/ nos/ a/lu/mei/(a)	10

A simetria poética, identificada na análise da primeira estrofe da canção, ganha ainda mais proeminência ao se direcionar ao refrão. Nessa seção, a separação das sílabas poéticas permanece uniforme em todos os versos, mantendo uma estrutura simétrica invariável. Compostos por versos de sete sílabas poéticas cada, os versos do refrão mantêm uma regularidade rítmica que se destaca pela repetição exata da estrutura silábica, reforçando a cadência característica do partido-alto e formando uma redondilha maior, ou seja, versos heptassílabos.

Do ponto de vista das regras de análise métrica a redondilha maior pode ser considerada o tipo de verso mais simples (GOLDSTEIN, 1985, p. 28), pois para sua criação basta que a última silaba seja acentuada. Vale ressaltar que para além da última silaba, ainda podem existir um ou mais acentos em quaisquer silabas do verso. A praticidade, juntamente com uma certa propensão para a criação da redondilha maior na oralidade, faz com que este tipo de verso seja frequentementeencontrado em canções populares, de roda e folclóricas, como é exemplificado pela autora Norma Goldstein em seu livro com a canção "Peixe Vivo". Esta atribuição também se relacionacom o partido-alto em sua produção e busca pela memorabilidade e pela criação "intuitiva" das *versadas*. Com a separação das sílabas poéticas do refrão, é possível observarmos estes apontamentos:

Mo/ro / na / ro/ça / Iai/á	7
Nun/ca/ mo/rei/ na /ci/da/(de)	7
Com/pro/ jor/nal /da/ man/hã	7
Pra/ sa/ber /das /no/vi/da/(des)	7

Através da canção "Recordação de um batuqueiro", é possível verificar essa riqueza da simetria musical no partido-alto. Nestas composições, a estrutura de estrofes também apresenta os traços de uniformidade que, aliada à separação equilibrada das sílabas poéticas eà repetição dos versos entre refrões, reforça a memorização e a participação coletiva durante as performances.

Estrofe:		Refrão:	
Fui/ cha/ma/do /pra /can/tar	7	Já /can/tei/ mui/to /sam(ba)	6
com / Pe/dro/ da/ Ma/la/qui (a)	7	Eu/ já/ fui/ ba/tu/quei(ro)	6
Can/tei/ sex/ta/, can/tei/ sá (bado)	7	E/na /ro/da /de/ sam(ba)	6
Do/min/go a/té /mei/o/-di (a)	7	Fui /di/re/tor /de/ te/rrei(ro)	7

A acentuação na métrica poética, especialmente no contexto do partido-alto, desempenha um papel crucial na música e na performance. Essa ênfase rítmica nas palavras, além de marcar o ritmo e a cadência da música, ajuda a guiar o desenvolvimento da melodia e da harmonia. As sílabas acentuadas muitas vezes coincidem com os pontos de destaque musical, gerando uma fusão harmoniosa entre a estrutura poética e a melódica. Por exemplo, acentos fortes em palavras-chave geralmente correspondem a notas prolongadas ou acordes enfatizados, criando um paralelismo entre a métrica e a musicalidade. Esse alinhamento entre acentos poéticos e elementos musicais oferece um suporte expressivo e dinâmico à performance, permitindo que os versos sejam interpretados de forma mais enfática e impactante. É nessa intersecção entre acentos linguísticos e musicais que o partido-alto se destaca, criando uma sintonia entre a musicalidade e a expressão poética.

Mo/ro/ na/ **ro**/ça/ Iai/**á** E.R 7 (1-4-7)
Nun/ca/ mo/**rei**/ na /ci/**da**/(de) E.R. 7 (1-4-7)
Com/pro/ jor/**nal** /da/ man/**hã** E.R. 7 (1-4-7)
Pra/ sa/**ber** /das /no/vi/**da**/(des) E.R. 7 (3-7)

Podemos observar essa interação entre poesia e música no refrão da composição “Moro na roça” exibida acima. A estrutura do esquema rítmico (E.R) sendo formada por uma redondilha maior, versos de sete silabas, faz com que os acentos se concentrem no final de cada verso, e em quase

todos na primeira e quarta sílaba métrica, com apenas uma exceção. Os pontos de ênfase nos versos do refrão, embora não coincidam com o acento da métrica musical, são compensados com acentos duracionais[21] e melódicos[22]. A interação entre o lírico e o musical não se limita a sua estrutura rítmica; desta forma, podemos observar que os pontos onde são feitas as acentuações finais se encontram com notas de maior "valor" melódico e harmônico para a composição, ou seja, que fazem parte das tônicas ou das tríades dos acordes deste verso. A contradição possível de observar entre acento métrico e musical ocorre na palavra "saber", onde a relação da nota lá, um tom acima da nota sol, dá a sensação de que a acentuação ocorre na primeira sílaba deste vocábulo.

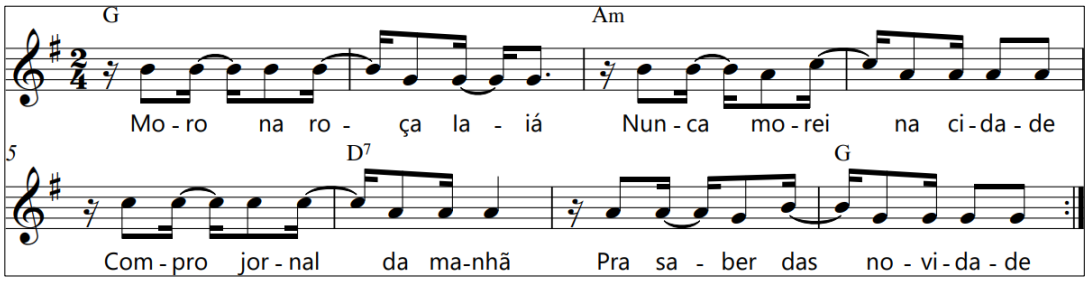

Fig. 9 – Refrão da canção "Moro na Roça".[23]

No partido-alto, a estrutura das rimas é uma característica marcante que contribui para sua musicalidade e expressividade poética. A posição das rimas no verso é predominantemente externa, ou seja, ocorrem no final dos versos, proporcionando uma regularidade rítmica e melódica que ajuda na composição e na fluidez da música. Essa disposição externa das rimas oferece uma cadência previsível, crucial para a coesão e para a facilidade de memorização das letras, fator importante para a performance oral tradicional desse gênero musical. Por exemplo, na obra "Moro na roça", observa-se a posição externa das rimas nos versos finais do refrão, como em "Iaiá" e "cidade", "manhã" e "novidades".

Moro na roça Iaiá
Eu nunca morei na cidade
Eu compro jornal da manhã
É pra saber das novidades

Outra característica marcante é a presença majoritária de rimas toantes, que consistem em rimas apenas com vogais, tornando a sonoridade mais suave e fluida. Essa peculiaridade das rimas

[21] **Acento duracional:** Relaciona-se ao comprimento ou duração das notas musicais. Algumas notas podem ser prolongadas em relação a outras, criando uma sensação de destaque ou importância.
[22] **Acentos melódico:** envolve a ênfase ou destaque em certas notas dentro de uma melodia, essas notas podem ser mais agudas ou graves tendo um maior papel de destaque na progressão melódica.
[23] Notação elaborada pelo autor.

toantes contribui para a melodia do partido-alto, enfatizando a musicalidade da poesia por meio da semelhança sonora entre as palavras. Essas rimas podem ser identificadas onde as palavras finais dos versos apresentam similaridade sonora na vogal tônica, como “cidade” e “novidade”.

Quanto à distribuição ao longo do poema, é comum observar predominantemente rimas cruzadas (ABAB), onde o primeiro e o terceiro versos rimam entre si, assim como o segundo e o quarto. Essa disposição das rimas cruzadas proporciona um padrão rítmico alternado, conferindo dinamismo à música e favorecendo a simetria do discurso poético-musical. Assim como a rima dos versos pares com “novidade” e “cidade”, alternada com a rima dos versos ímpares com “Iaiá” e “manhã”.

A compreensão de que existem dois modos de conceituar rimas ricas e pobres, sendo o primeiro gramatical e o segundo fônico, é essencial para entender a construção poética das rimas. É notável no partido-alto a presença variada de categorias gramaticais nas rimas, que podem gerar tanto rimas “ricas” quanto “pobres”.

As rimas “ricas”, a partir do critério gramatical, são marcadas pela presença de palavras que pertencem a diferentes categorias gramaticais, criando um encontro entre adjetivos e substantivos, por exemplo neste verso da composição “Moro na roça”: “Calma, pessoal não é nada não / É a minha gambá / Está na janela daquele edifico/ Fazendo exercício pra não engordar”. Nesse trecho, a rima ocorre entre o substantivo gambá e o adjetivo engordar. Essa diversidade de categorias gramaticais enriquece a poesia, conferindo-lhe uma complexidade estilística e semântica significativa, que pode ser atribuída aos versos improvisados do partido-alto.

Já no aspecto fonético, a predominância das rimas “pobres”, identificadas pela similaridade sonora a partir da vogal tônica das palavras, encontra-se na maioria dos partidos. Nesse tipo de rima, asimilaridade acontece a partir dessa vogal tônica até o final das palavras, como em “novidade” e “cidade”. Essa predominância de rimas “pobres” é uma característica marcante no partido-alto, proporcionando uma sonoridade particular ao gênero. A repetição dessas rimas “pobres” contribui para a cadência e ritmo das composições, ressaltando a importância do aspecto sonoro e melódico na tradição oral dessa expressão musical. Esse estilo de rima também pode ser atribuído aos improvisadores que criam versos de forma mais fluida, utilizando palavras com sonoridades similares para manter a coesão poética e musical durante a performance.

A combinação de rimas “ricas” e “pobres” no partido-alto revela não apenas uma variação

estilística, mas também uma profundidade expressiva de possibilidades dentro da música e da poesia. Esssa variedade de recursos poéticos e linguísticos não só enriquece a forma artística do gênero, mas também demonstra como o partido-alto utiliza da musicalidade e da "intuição" para compor a sonoridade das palavras e assim transmitir emoções e narrativas de forma cativante e envolvente.

5. ANÁLISE FORMAL NA RODA DE PARTIDO-ALTO

5.1 Introdução

O partido-alto, marcado por sua rica tradição de improvisação poética e musical, destaca-se pela presença do partideiro improvisador, figura central nas rodas de samba. Esses versadores podem ser considerados verdadeiros mestres da arte improvisada, capazes de criar versos em tempo real, interagindo com o público, o ambiente e os músicos, num diálogo fluido e empolgante. Sua habilidade em criar poesia espontânea é um dos pilares que sustentam a autenticidade e a essência do samba.

O linguista e historiador Paul Zumthor traz um interessante paradoxo que envolve a performance, que pode ser aplicado ao partideiro. Segundo ele, a improvisação, embora ocorra no momento da apresentação, não é totalmente desvinculada de normas e estruturas pré-estabelecidas pela cultura. O texto improvisado é moldado por uma série de referências culturais, poéticas e musicais, amalgamadas com fragmentos de memória e tradição (ZUMTHOR, 1997 p. 239). É nesse encontro entre o espontâneo e o culturalmente estruturado que a performance do partideiro se manifesta.

Segundo a visão de Zumthor (1997, p 239), aquele que denominamos de improvisador é um artista dotado do talento único de criar a partir de materiais "brutos". Ele rapidamente organiza elementos estéticos, estilísticos e musicais para formar sua poesia improvisada. Além disso, o improvisador (aqui abordado na figura do partideiro) incorpora lembranças de performances passadas, fragmentos de memórias musicais e, frequentemente, trechos de escritos memorizados. Essa capacidade de evocar, organizar e sintetizar informações diversas no calor do momento é o que define a maestria do partideiro no contexto do partido-alto.

A performance do partideiro é, portanto, um fenômeno complexo, enraizado na tradição cultural e musical, mas também repleto de elementos criativos e inovadores, que foram absorvidas e desenvolvidas em uma experiência social rica. É nesse jogo entre tradição e espontaneidade, entre normas culturais e criatividade individual, que a performance do partideiro se desenrola, criando uma experiência musical envolvente, autêntica e profundamente conectada com as raízes do samba. No entanto essa interação não se restringe somente ao partideiro improvisador, mas permeia todo o contexto da apresentação, onde a improvisação e o espírito de produção coletiva se fazem elementos essenciais das performances.

5.2 Improvisação Poética e Musical

Habitualmente, as fontes de conhecimento legitimadas são aquelas provenientes das estruturas educacionais institucionalizadas. No entanto, existem formas de conhecimento que escapam dos limites dessas instituições, emergindo a partir de contextos diversos, como espaços urbanos, comunidades locais e ambientes marginalizados. Esses saberes são desenvolvidos e adquiridos independentemente de uma formação considera formal, surgindo em cenários como ruas, bairros, favelas, na interação entre migrantes etc., encontrando-se imersos nas dinâmicas da cidade. Os sambistas, por exemplo, em maioria não experienciaram o desenvolvimento de suas habilidades musicais nas estruturas convencionais de ensino, mas são profundos conhecedores da linguagem musical,expressando-se por meio dela.

Suas narrativas refletem esse conhecimento. As expressões dos sambistas derivam das experiências vivenciadas, das histórias ouvidas e dos cenários observados. Esse contexto não se limita apenas ao aspecto geográfico, mas engloba esferas sociais, políticas e culturais, refletindo-se em todas as suas manifestações, como estilo de vida, linguagem, representações artísticas e interações sociais. Os sambistas absorvem constantemente elementos sonoros e poéticos da cidade, desenvolvendo uma espécie de "escuta pensante", tornando-se receptores sensíveis dos estímulos presentes nos ambientes que frequentam. Assim, esses artistas criam e preservam um legado cultural fora das estruturas escolares e que talvez nunca poderiam surgir delas, estabelecendo territórios culturais alternativos, como a cidade, o bairro, a favela, a rua e o lar, como fontes de saber e expressão.

A arte do samba, particularmente no contexto do partido-alto, destaca-se pela interface entre a improvisação poética e musical. Enquanto a improvisação musical é uma parte essencial da performance, é a improvisação poética que frequentemente toma o protagonismo. Os temas das canções são muitas vezes construídos em torno da estruturação harmônica que permanece relativamente constante, embora possa sofrer pequenas variações. Esse enquadramento harmônico oferece um cenário para que a poesia se destaque e seja incrementado, permitindo que os versadores expressem suas ideias, histórias e emoções. A base musical consistente oferece um suporte para a improvisação poética, e é nessa interação entre uma melodia quase que fixa e a flexibilidade poética que a riqueza do partido-alto é exibida. Essa dinâmica possibilita que a poesia das canções seja o foco principal da performance, enquanto a estrutura musical proporciona o contexto e o suporte necessários para essa expressão improvisada e criativa.

5.3 Interação com o público:

As performances musicais são espaços dinâmicos, onde a interação entre os diversos sujeitos participantes pode desencadear transformações na forma e na estrutura da música. Essas alterações muitas vezes surgem como resultado da comunicação e resposta entre músicos, cantores e o público, gerando um diálogo musical único. Por exemplo, durante uma roda de samba, os músicos podem responder às reações da plateia, modificando a intensidade, a cadência ou até mesmo fazendo adaptações improvisadas na melodia.

Dentro desse universo de improvisações do samba, as repetições do início do refrão são uma estratégia essencial para envolver o público na performance musical. Essa prática não apenas convida a plateia a participar, mas também cria um senso de unidade e comunhão durante a apresentação. A repetição geralmente envolvendo o início do refrão ou apenas as primeiras palavras dele, com suas pequenas variações melódicas suspensivas que retornam a tônica inicial, funcionam como um ponto de ancoragem para o público e os músicos. Essas variações melódicas servem como um convite à participação coletiva, encorajando o público a cantar junto, reforçando a atmosfera de interação. Além disso, essas variações podem ser utilizadas como forma de improvisação, permitindo aos músicos explorar diferentes nuances melódicas e ritmos, mantendo, ao mesmo tempo, a essência e o reconhecimento do refrão para que o público possa acompanhar e se juntar à performance. Essa repetição e variação do início do refrão são parte integrante da dinâmica do samba, criando um ciclo contínuo de participação, expressão e comunhão entre músicos e ouvintes.

5.4 Ritmo e dança

A dinâmica intrínseca entre o corpo e a música no contexto do samba é uma dança que transcende a mera coreografia. O ritmo vibrante do samba instiga uma resposta visceral, uma interação entre a batida pulsante e os movimentos fluidos do corpo. Cada compasso ressoa, ecoando nos passos ritmados que parecem ter vida própria, evocando um diálogo sensorial entre a cadência musical e a expressão corporal. O samba, com sua energia contagiosa, inspira uma simbiose entre o ritmo e a liberdade de movimento, transformando o corpo em um instrumento de tradução musical.

A simbiose entre o samba e a dança revela uma intrincada teia de interação entre a música e o corpo, onde cada batida, cada nota, são refletidas nos gestos, nas expressões e na cadência dos passos. O corpo se torna o meio através do qual a música é interpretada e manifestada. A

musicalidade do samba é encapsulada na forma como os dançarinos interpretam seus compassos, movimentos e ritmos. Essa fusão orgânica entre a música e a expressão corporal é a essência da arte da dança no contexto do samba. De acordo com Muniz Sodré (1998), tanto o jazz quanto o samba compartilham de uma força magnética que incita o ouvinte a preencher, com seu corpo, as lacunas causadas pela síncopa, fazendo assim por meio de balanços, palmas e danças.

Essa corporeidade tão atrelada ao samba se apresenta como um aspecto singular da formação social do Brasil diretamente ligada à escravidão. Observada e descrita por vários artistas e cronistas dos períodos colonial e imperial, as práticas de performances musicais e ou de danças eram frequentemente encontradas na forma de concentrações de escravizados em mercados, praças públicas e ou chafarizes, como descrito por Samuel Araújo (2021) em seu ensaio etnomusicológico sobre o samba. O corpo que clama por estas manifestações rítmicas é o mesmo corpo que a escravatura buscava apagar culturalmente e socialmente.

Assim, segundo Muniz Sodré (1998, p. 20), "A informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão/recepção." A presença dos elementos rítmicos transmitido pelo corpo, mas não somente por aqueles que estão performando como musicistas e guias da canção, é uma herança das matrizes africanas que formam a nossa sociedade. As palmas, em maioria síncopadas e constante, são mais do que uma forma de organização temporal que auxilia o pulso do samba, mas uma manifestação de corpos que foram reprimidos durante todo o período escravocrata.

5.5 Cultura e tradição:

As rodas de samba são espaços que transcendem a mera apresentação musical; são verdadeiros cenários de cultivo da oralidade, da cultura e das tradições do Brasil, enraizadas profundamente na herança afrobrasileira. Nestes locais, as narrativas ancestrais ganham vida, atravessando as gerações e mantendo-se vibrantes por meio da música e das narrativas orais. É um espaço permeado de sacralidades, onde valores e memórias coletivas se entrelaçam, formando um tecido cultural vivo, onde artistas e espectadores mergulham em uma celebração da riqueza cultural do país.

O trabalho de Nei Lopes e Antônio Simas (2020) em *Filosofias africanas: uma introduçã,o* evidencia a importância e o poder atribuído à palavra falada na tradição africana, destacando sua conexão sagrada e seu papel multifacetado, não apenas como transmissora de

conhecimento, mas como um elemento intrínseco à cultura, religião, ciência e à criação de uma identidade social e espiritual. O Verbo atuante é visto como um agente mágico, detentor de uma força criadora que não se restringe à mera expressão vocal, mas se estende à capacidade de gerar e transformar a realidade pela sua própria pronunciação. A tradição oral é descrita como um elemento crucial na transmissão do conhecimento, possuindo um caráter iniciático e operativo. A palavra falada, em suas várias dimensões, não é apenas uma expressão vocal; é uma força que age, cria, preserva, destrói e recria a realidade, tendo o Verbo como um poder que vai além da simples articulação de sons.

A precisão e a responsabilidade no uso da palavra são enfatizadas, pois uma mentira ou um desrespeito à própria palavra representam uma quebra da harmonia tanto interna quanto externa, gerando desarmonia e quebra da unidade cósmica. Através do samba e de uma miríade de expressões artísticas presentes, as rodas de samba preservam a tradição oral e a valorização deste verbo de herança social, cultural e até religiosa africana, promovendo um ambiente que celebra a essência e a identidade de seu povo integrante. É um local onde as histórias são contadas e os ensinamentos são transmitidos de forma viva, assim como a palavra, incentivando um profundo senso de conexão com suas raízes culturais, suas diversidades e tradições.

6. CONCLUSÃO:

Encerrando este trabalho, surge a analogia de um rio em constante movimento, fluindo entre as margens da tradição e da resistência. Nosso propósito ao adentrar as complexidades musicais, culturais e sociais do partido-alto foi não apenas compreender as melodias e ritmos, mas desvelar as narrativas intrincadas das lutas e resistências dos sambistas, pertencentes a comunidades periféricas, negras e marginalizadas. E, assim como um rio que, ao contornar obstáculos, mantém sua essência, os sambistas desafiam as correntes adversas da exclusão, persistindo em seu papel vital na expressão cultural brasileira.

Neste fluxo, a figura imponente de Xangô da Mangueira emerge como um curso d'água que, ao longo do tempo, carrega consigo não apenas as raízes profundas do partido-alto, mas também as sementes da resistência. Ao investigar Xangô, desvendamos a conexão essencial entre a tradição do partido-alto e a preservação vibrante da riqueza cultural associada a esse gênero musical.

À semelhança do rio que, ao carregar a herança de seu percurso, molda a paisagem ao redor, os sambistas, com Xangô como exemplo, moldam e preservam a cultura do partido-alto, resistindo às correntes que tentam submergir suas vozes. Este trabalho, portanto, é um tributo à resiliência, um convite para compreender que, assim como um rio que não pode ser contido, a cultura do partido-alto é um fluxo constante de tradição, resistência e vitalidade, que continua a fluir pelas veias da música brasileira.

Deste modo, ao investigar a história social do partido-alto no primeiro capítulo, foi possível destacar sua dimensão matricial das experiências e resistências das comunidades negras, periféricas e marginalizadas. O gênero não é apenas uma expressão artística, mas uma narrativa mais ampla de lutas e resistências ao longo do tempo, onde influências musicais e extramusicais convergem de maneira complexa.

No segundo capítulo, ao focar na figura de Xangô da Mangueira como forma de entender o sujeito do partido-alto, emerge não apenas sua centralidade na criação, mas sua singularidade como figura que personifica e é transformada pelo gênero. Xangô não carrega apenas notas musicais, mas as histórias e resistências daqueles que vivem o partido-alto, estabelecendo-se como elo vital entre o sujeito e o gênero.

O terceiro capítulo revela uma estruturação musical única, onde elementos como simetria e repetições criam um ambiente propício à improvisação, enriquecendo o gênero com

profundidade e autenticidade.

Por fim, o quarto e quinto capítulo destacam a habilidade na utilização da simetria nas rimas, equilibrando a imprevisibilidade dos versos improvisados e ressaltando que a participação coletiva é um componente intrínseco à estrutura do gênero. As temáticas exploradas nas rimas refletem as experiências dos sujeitos sociais, realçando a riqueza cultural e social do partido-alto, do samba, das periferias e das rodas.

Estas conclusões sublinham não apenas a importância musical, mas também o papel vital do partido-alto na preservação cultural e social de comunidades historicamente marginalizadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mario de; SILVA, Paulo do Couto. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mario de. **Música de feitiçaria**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ARAÚJO, Samuel. **Samba, sambistas e sociedade:** um ensaio etnomusicológico. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

ASSIS, António Junior de. **Dicionário kimbundu-português:** Linguístico, botânico,histórico e corográfico. Luanda: Argente Santos e C.a ltda, 1958.

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lazuli Ltda, 2016.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1980.

COOPER, Grosvenor W.; MEYER, Leonard B. **The rhytmic structure of music**. Chicago: University of Chicago press, 1963.

COTRIM, Cristiane; COTRIM, Ricardo; PACHECO, Gustavo. **Xangô da Mangueira:** recordações de um velho batuqueiro. Rio de Janeiro: Projeto Petrobrás Cultural, 2005.

DIAS DA CRUZ, Henrique. **Os morros cariocas no novo regime**: notas de reportagem. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1941.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro das Alagoas (áreas da cana-de-açúcar):** pesquisa e interpretação. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais, 1974.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2ª. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: as raízes do paradigma indiciário. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O queijo e os vermes**. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

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

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LOPES, Nei. Pagode, o samba guerrilheiro do Rio. In: **Notas musicais cariocas.** Petrópolis: org. J.B.M. Vargens, 1986. (Coleção Debates Culturais, n. 3)

_____. **Partido-alto:** samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2020.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da música brasileira**. Erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MUNIZ JÙNIOR, Jóse. **Sambistas imortais**. Santos: Edição do autor, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NOGUEIRA, Nilcemar. **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro:** partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília: Iphan, 2005.

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison (Ed.). **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

SOUZA, Lellison de Abreu. **Balança que o samba é uma herança samba, partido-alto, mercado fonográfico e sambistas nas décadas de 1960 a 1980**. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. **Estruturas musicais do samba-enredo**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ZAMACOIS, Joaquin. **Curso de formas musicales**. 4ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**, São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Memória em Verde e Rosa. Direção: Pedro Von Krüger. Amazon Prime Video, 30 mar. 2017. 1h 20min. Disponível em: https://www.primevideo.com/-/pt/detail/0ND9FPOR412JEKVKYN9BL9F49W/ref=atv_dp_share_cu_r. Acesso em: 17 jan. 2024.

Programa Harmonia do Samba: Xangô da Mangueira. Direção: Valter Filé. Produção: Noale Toja. Vimeo. 1999. 57min. Disponível em: https://vimeo.com/24414081. Acesso em: 17 jan. 2024.

Quando Xangô Apitar. Direção: Emílio Domingos e Gustavo Rajão. Produção: Osmose Filmes. Youtube. 17 jun. 2012. 22min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O5FDdmnN_5o. Acesso em: 17 jan. 2024.

Rei do partido-alto. [Compositor e intérprete]: Xangô da Mangueira. Rio de Janeiro: Copacabana, 1972. 1 LP (37 min).

Xangô da Mangueira - Programa Ensaio. Direção: Fernando Faro. Produção: Lillian Aidar. Youtube. 15 ago. 2018. 56min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=opbRDZIOLT0. Acesso em: 17 jan. 2024.