revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

Os sambas-enredo da Escola de Samba da Capela, da cidade de Antonina-PR

Bernadete Zagonel e Guilherme G. Ballande Romanelli

Introdução

Antonina foi uma cidade de grande importância no estado do Paraná no período compreendido entre as metades dos séculos XIX e XX, época em que sediava complexos industriais e um porto movimentado. É remanescente deste período a popularidade do seu carnaval, sua principal manifestação cultural, que mobiliza até hoje toda a população. No entanto, este vasto material musical não foi ainda documentado e estudado. Transmitidas apenas pela memória oral, as músicas do carnaval antoninense estão se perdendo lentamente, acompanhando o desaparecimento dos carnavalescos mais antigos. Tendo em vista que a música é uma parcela fundamental desta manifestação cultural, considerou-se oportuno realizar um trabalho de resgate e estudo deste material.

Assim, o objeto desta pesquisa é o estudo do conjunto de sambas-enredo da escola de samba Filhos da Capela compreendidos entre os anos de 1976 a 2000, período em que a escola de samba usou composições próprias (antes disso, cantavam no desfile sambas-enredo vindos do Rio de Janeiro). A escolha desta escola justifica-se porque ela é uma das mais antigas e populares, com mais de 50 anos de existência, e incorpora em sua história vários períodos do carnaval capelista, absorvendo nos seus sambas a cultura popular local.

Para este trabalho, foram utilizadas **documentação indireta** e **documentação direta**, segundo a classificação de LAKATOS e MARCONE (1985).

A **documentação indireta** se concentrou em fontes primárias (pesquisa documental), uma vez que nenhuma fonte secundária foi localizada (pesquisa bibliográfica). A pesquisa documental, representada pelos documentos de primeira mão ainda não elaborados, levantou arquivos públicos e particulares. Os documentos públicos estudados são materiais pertencentes ao município de Antonina, localizados principalmente na Biblioteca Pública Municipal Comandante Theobaldo Pereira. Os documentos particulares foram encontrados em arquivos pertencentes a pessoas que tiveram, em algum momento, relação direta com o carnaval de Antonina.

Os documentos sonoros, como gravações de época e gravações, feitas pelo pesquisador, de melodias cantadas pelos próprios compositores ou por foliões da cidade, constituíram a fonte não escrita mais importante para o recolhimento dos sambas-enredo da referida escola de samba.

Quanto à **documentação direta**, foi realizada uma pesquisa de campo, compreendendo três fases distintas:

1. Coleta de dados: Para levantar os sambas-enredos foram utilizadas algumas gravações cedidas por Rellem Salubergh, o principal poeta e compositor da Escola de Samba Filhos da Capela. Trata-se de fitas cassete gravadas por ocasião dos desfiles da escola de samba na avenida. Para os anos em que não houve gravação, ou que esta não foi encontrada, foram realizadas gravações informais dos sambas-enredo cantadas pelo próprio compositor ou por carnavalescos conhecedores daquela música. As letras originais dos sambas foram fornecidas, na totalidade, por Rellem Salubergh, seu compositor principal.
2. Processamento do material levantado: Esta segunda fase se concentrou na transcrição para partitura de todas as músicas gravadas, seguida da escrita das letras sob o pentagrama. Utilizou-se o programa de editoração de música *Encore 4.1 da Passport Design*.
3. Estudo das informações recolhidas: foi feito o estudo das músicas e elaborada a listagem das constâncias rítmicas encontradas e sua organização por ordem de aparição e por incidência, o reconhecimento das formas de composição, a comparação dos intervalos iniciais e das tonalidades de cada samba e o estabelecimento de algumas constâncias melódicas entre músicas de anos diferentes.

Os sambas enredos da Escola de Samba Filhos da Capela
Coleta do material

Segundo dados levantados, o carnaval de 1976 consta como o primeiro ano em que a escola de samba Filhos da Capela foi à avenida com um samba-enredo próprio. Conforme Rellem Salubergh (Entrevista de 17 de maio de 1999), antes de criar os seus próprios sambas-enredo, a escola de samba utilizava melodias emprestadas de escolas cariocas. No entanto só interessaram a esta pesquisa os sambas compostos em Antonina exclusivamente para a Filhos da Capela.

Apesar desta pesquisa abranger um período de 24 anos, foram estudados apenas 12 sambas-enredo. Não foi possível realizar um levantamento absolutamente completo de todos eles pelas seguintes razões: 1- O samba-enredo de alguns anos (1977, 1978, 1979) não foi descoberto, e em alguns casos nem se sabe se realmente houve uma composição para aqueles carnavais. 2- Em certos sambas (1980, 1981, 1985 e 1999), somente a letra era conhecida, não sendo possível levantar a melodia. 3- Em alguns anos (1992, 1993, 1997, 1998 e 2000) a escola de samba não desfilou na avenida, fato provocado, principalmente por crises internas

e/ou financeiras, conforme depoimento de Rellem Salubergh.

É importante salientar que não foi encontrado arquivo público que organizasse qualquer assunto relacionado ao carnaval, apesar de ser esta a festa popular mais importante de Antonina, e também não foi possível localizar pessoas que mantivessem um acervo de gravações dos sambas, ou que conhecessem toda a cronologia dos sambas-enredo da escola de samba Filhos da Capela.

O primeiro material a servir de guia para o levantamento dos sambas-enredo foram as letras relativas ao samba de cada ano, provenientes de cópias das poesias originais elaboradas pelo poeta Rellem Salubergh e de panfletos guardados por ele, que eram distribuídos nas ruas durante o carnaval, por ocasião da passagem da escola. Estes folhetos eram entregues gratuitamente no dia do desfile e freqüentemente tinham impresso também o nome ou logotipo do patrocinador. Com as letras dos sambas e sua referência cronológica, foi possível estabelecer uma ordem dos sambas-enredo a partir de 1976 até 2000, o que assegurou a organização na coleta das melodias.

Segue abaixo uma relação de todos os doze sambas-enredo transcritos e analisados, em ordem cronológica, contendo o ano em que foi à avenida e o seu título.

1. 1976 “O circo”.
2. 1982 “A lenda do bosque encantado”.
3. 1983 “Carnaval! Sonho, nobreza e realidade”.
4. 1984 “O astro rei”.
5. 1986 “Lágrimas de um folião”.
6. 1987 “Nascimento dos orixás”.
7. 1988 “Mulher, musa inspiradora dos poetas”.
8. 1989 “Viajando nas asas da imaginação”.
9. 1990 “O poeta, a avenida e o sonho”.
10. 1991 “Anos dourados, costumes e realidade”.
11. 1995 “Curitiba, as quatro dimensões de uma revolução”.
12. 1996 “Festival, nossa cara, sua arte”.

Um hábito que passou a ser freqüente a partir da década de 80 foi a gravação dos sambas-enredo em estúdio, para uso nos ensaios que antecediam o carnaval, e também durante o desfile, auxiliando os músicos e foliões. Algumas gravações foram prensadas em discos de vinil, permitindo a sua comercialização. Rellem Salubergh forneceu, para esta pesquisa, cópias em fitas cassete das gravações feitas em estúdio, material amplamente utilizados nas transcrições.

Como não foram encontradas gravações em estúdio de todos os anos em que houve samba-enredo, o pesquisador precisou gravá-los em fitas cassete, com intérpretes cantando as melodias baseando-se nas letras levantadas. Estas tomadas foram realizadas na própria residência do colaborador e aconteciam de modo informal, caracterizando-se como gravações

caseiras. As pessoas que cantaram conheciam bem aquelas melodias, seja porque participaram da sua elaboração, como é o caso de Rellem, seja porque desfilaram na avenida cantando muitas vezes aqueles sambas, como o folião capelista Marcelo Cecyn que, assim como Rellem Salubergh, foi um colaborador de extrema importância para a realização deste trabalho.

Finalmente, com as diferentes fontes acessadas, foi possível montar um conjunto de gravações suficientemente completo para que houvesse uma transcrição ordenada dos sambas-enredo.

Processo de transcrição das partituras

Depois de organizada em ordem cronológica, cada gravação foi ouvida diversas vezes comparando-se o texto cantado com as letras originais dos sambas-enredo, possibilitando algumas adaptações. Algumas letras sofreram modificações por parte dos músicos da escola de samba, para permitir seu ajuste à melodia.

Ainda nas primeiras audições, foram marcados os tempos fortes da melodia, determinando fórmula de compasso e eventuais omissões em finais de frases, pois algumas finalizações foram abreviadas quando o intérprete cantou sem acompanhamento.

Depois de completada a transcrição, dificultada, aliás, pela má qualidade das gravações antigas e seu precário estado de conservação, as músicas recém escritas foram novamente comparadas com a gravação original e com as diferentes versões, quando era o caso, o que permitiu a realização de um ajuste final.

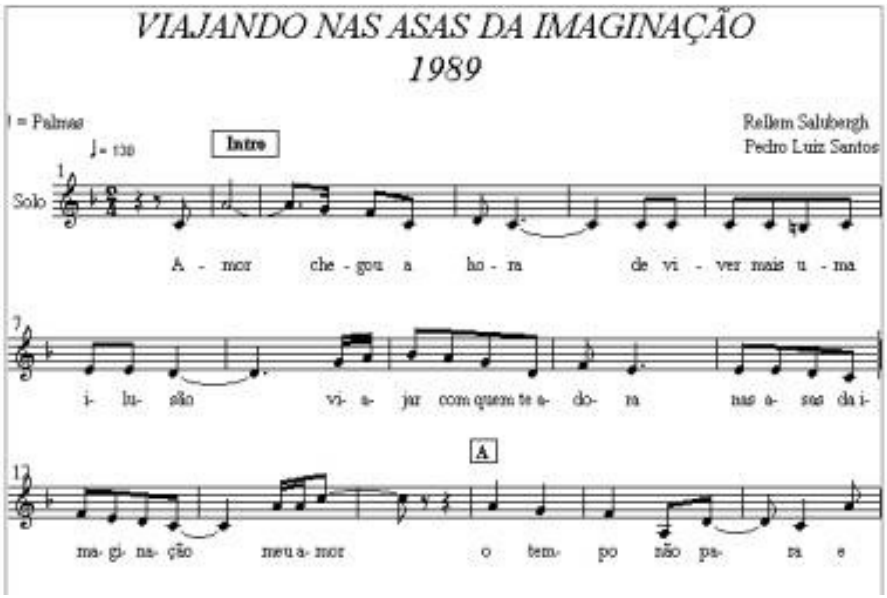
Com a partitura pronta, a letra foi escrita sob o pentagrama e, mais uma vez, ouvindo a versão completa (notas e letra), a partitura foi conferida, na procura de possíveis falhas no alinhamento entre letra e melodia, ou seja, entre a divisão silábica e o ritmo.

Uma dificuldade que se apresentou durante a transcrição foi a liberdade de alguns intérpretes em não seguir exatamente o ritmo original das composições, característica comum a muitas melodias da música popular. Outra questão rítmica que dificultou a transcrição, foi o fato de que em muitas gravações os intérpretes não contavam com nenhum acompanhamento instrumental que lhe desse um suporte rítmico ou melódico, diminuindo a precisão rítmica daquela interpretação, o que também será detalhado mais adiante.

Como exemplo do resultado final das transcrições, apresenta-se abaixo um pequeno trecho de um dos sambas [1]:

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

[Ex 1]



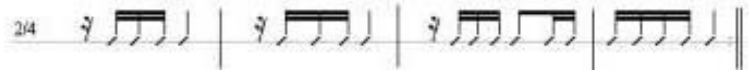
Feitas as transcrições iniciou-se a fase do estudo dos sambas-enredo. Neste processo foram levantados os seguintes aspectos: **ritmo**, **forma estrutural**, **melodias** e **harmonia** dos sambas-enredo. O **ritmo** foi dividido em constâncias rítmicas (analisando e enumerando as fórmulas rítmicas encontradas) e em aspectos rítmicos gerais (tratando dos demais assuntos ligados ao ritmo dos sambas). Quanto à **forma estrutural** foi feita uma decomposição de cada samba-enredo em frases musicais, foi determinado o número de compassos e verificada a existência de introdução ou de refrão. Na análise **melódica** foi feita uma lista dos intervalos iniciais dos sambas para estabelecer comparações; foram também comparadas as melodias em sambas de anos diferentes, detectando-se assim as constâncias melódicas. Finalmente, o estudo **harmônico** apresentou as tonalidades dos sambas-enredo.

Estudo do ritmo

A tradição musical do carnaval capelista, herdada dos tempos anteriores às escolas de samba, conta que predominavam os blocos carnavalescos em que a marcação rítmica das músicas era mais importante que as melodias. Este fato é observado ainda hoje, tanto nas escolas de samba quanto nos blocos remanescentes, e um exemplo exemplo de ritmo predominante encontra-se no desfile de carnaval do ano 2000. A passagem do Bloco do Dragão tinha apenas os dizeres: “É o dragão, é o dragão, é o dragão encantando a multidão”, com o seguinte ritmo:

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

[Ex 2]



Este verso era declamado em uníssono e fortemente marcado com o auxílio dos instrumentos de percussão (bumbo, chocalho e pandeiro), complementado por pequenos melismas cantados pelo puxador [2].

A predominância rítmica do carnaval também deriva do tempo em que não havia sistemas de amplificação sonora como trios elétricos. Os instrumentos de percussão eram então ouvidos com mais facilidade e podiam ser executados pelos foliões em marcha pela avenida.

Para entender o processo de criação rítmica nas melodias analisadas, é necessário salientar que as letras foram compostas antes das melodias. Segundo Rellem Salubergh (Entrevista de 17 de maio de 1999), primeiramente ele escrevia o poema e depois o levava aos músicos para que fosse colocada a melodia. Por isso, alguns sambas tiveram suas letras modificadas. No processo de junção da letra com a música, frequentemente apareciam problemas de prosódia e ortoépia. Para resolver este encaixe, algumas palavras, ou às vezes estrofes inteiras, eram modificadas, como é o caso do samba-enredo de 1987, "O nascimento dos Orixás", que tem apenas uma estrofe do texto original e o restante todo alterado.

Outro tipo de alteração rítmica foi detectado em algumas interpretações durante as gravações em que, remanejando as notas dentro do compasso, ou seja, diminuindo ou aumentando o seu valor sem interferir em tempos fortes, o cantor transforma o ritmo da melodia sincopando algumas notas.

Quando alguns intérpretes cantaram sambas-enredo para este trabalho diante do gravador do pesquisador, e o fizeram *a cappella*, ou seja, sem o acompanhamento de qualquer instrumento rítmico ou melódico, eles omitiam com bastante freqüência o ritmo exato dos finais de frase, resumindo, muitas vezes, grandes pausas em apenas breves respirações. Este processo de redução de tempos finais e pausas ocasionou, em várias gravações, uma compactação gradativa da melodia, o que resultou em uma aceleração de pulso, fazendo com que o tempo final fosse mais rápido que o inicial. Para corrigir o problema de omissão de final frase, foi necessário completar os tempos inexistentes com pausas, equalisando os tempos fortes da poesia com os da música. Quando, em alguns sambas, houve aceleração, o andamento inicial é que foi tomado como referência.

O estudo rítmico foi dividido em duas partes:

a) A primeira relativa a **constâncias de fórmulas rítmicas** levantadas.

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

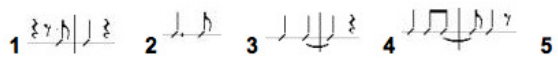
b) A segunda tratou de **questões rítmicas gerais**, observando-se *o ritmo inicial*, a *fórmula de compasso* e o *andamento* de cada samba-enredo.

a) Constâncias rítmicas: Para a análise de constâncias rítmicas, foram avaliadas as fórmulas rítmicas. Neste levantamento não foram considerados os ritmos de final de frase, justamente pela questão descrita anteriormente: a redução livre de pausas e de tempos finais. Não há, por exemplo, diferença entre uma semínima pontuada e uma mínima para esta classificação, quando se trata de final de frase. A mesma situação se aplicou a finais de fórmulas rítmicas, onde não foi possível definir com exatidão o término da célula. Não foram contabilizados como constâncias algumas figuras rítmicas mais simples, conhecidas como mínimos rítmicos, segundo a definição de Bohumil Med (1996, p. 128), por estarem presentes em todos os sambas estudados.

Foram considerados grupos rítmicos e vistos de forma isolada, aqueles com no máximo três compassos. Num primeiro momento foram encontradas 55 fórmulas rítmicas diferentes.

Observou-se, no entanto, que apesar do grande número de figuras diferentes, não havia muita repetição. De fato, 27 delas apareceram em apenas um samba-enredo, não se caracterizando como constância. Assim, apenas 6 fórmulas foram encontradas em mais de seis sambas, de um total de 12. Com base nestas observações, foram consideradas como constâncias as seis fórmulas rítmicas abaixo, todas elas em compasso 2/4:

[Ex 3]



b) Questões rítmicas gerais: Estudando as **questões rítmicas gerais**, foram levantados os ritmos iniciais, fórmula de compasso e andamento, o que resultou na seguinte tabela:

Ano	Ritmo inicial	Fórmula de compasso	Andamento u.t.=
1976	Acéfalo	6/8 e 2/4	120 e 130
1982	Acéfalo	2/4	140
1983	Anacrústico	2/4	130
1984	Anacrústico	2/4	140
1985	Anacrústico	2/4	140
1986	Anacrústico	2/4	140
1987	Tético	2/4	145
1988	Anacrústico	2/4	130
1989	Tético	2/4	135

1990	Anacrústico	2/4	150
1991	Anacrústico	2/4	150
1992	Anacrústico	2/4	140

Para ritmo inicial, foram tomadas as definições de Bohumil Med (1996, p. 147): Tético ? quando o início do compasso coincide com o primeiro tempo (tempo forte); Anacrústico ? casos em que as notas iniciais precedem o início do compasso; Acéfalo ? em músicas que começam com uma pausa de duração menor que a metade do compasso (em ritmos binários e quaternários) ou menor que 1/3 do compasso (em ritmos ternários). Para determinar o andamento, a semínima foi considerada como unidade de tempo.

Segundo estes parâmetros, observando o ritmo inicial, nota-se uma predominância de ritmo anacrústico, presente em oito sambas-enredo. Dentre os restantes, dois sambas têm início tético e dois começam com ritmo inicial acéfalo.

A fórmula de compasso é predominantemente binária, com 2/4 em todos os sambas, com exceção do primeiro que tem uma pequena introdução em binário composto (6/8).

Para o andamento, considerando a semínima como unidade de tempo, não há uma variação muito grande, oscilando de 135 a 150 pulsos por minuto, estando apenas dois sambas em 130 e um em 120 p.p.m. Nas gravações informais, foi tomado como andamento dos sambas, aquele determinado pelos intérpretes.

Estudo da forma

Quanto à forma dos sambas-enredo, não foi possível estabelecer um padrão de composição, pois há poucas semelhanças entre um ano e outro, como é possível verificar na tabela abaixo.

Ano	**Forma**	**Refrão**	**Introdução**	**Nº de compassos**
1976	Intro./ A/ B/ Bv1/ Bv2.	Não	Sim	60
1982	Intro./ ref./ A/ B/ ref./ Bv1/ ref./ C/ Intro.	Sim	Sim	112
1983	Intro./ A/ B/ C/ Av1/ D.	Não	Sim	103
1984	Intro./ A/ Av1/ ref./ B/ C/ ref./ Av2.	Sim	Sim	98
1986	Intro./ A/ B/ C/ Av1/ Av2.	Não	Sim	105
1987	A/ B/ C/ D.	Não	Não	94
1988	Intro./A/ ref./ B/ ref./Bv1/ ref./ Bv2/ ref./ Desfecho.	Sim	Sim	127
1989	Intro./ A/ B/ C/ D/ E.	Não	Sim	75
1990	Intro./ A/ B/ C/ D/ E/ F/ desfecho.	Não	Sim	126
1991	A/ Av1/ B/ C/ D/ E/ F.	Não	Não	123
1995	Intro./ A/ B/ C/ D/ E.	Não	Sim	99
1996	Intro./A/ B/ C/ D/ E.	Não	Sim	91

Apesar das diferenças, pode-se levantar algumas características em comum aos vários sambas-enredo: poucos deles têm refrão (apenas três), opondo-se a uma particularidade presente em grande parte do repertório popular. Segundo a *Encyclopédie de la Musique* (1995, p. 650), o refrão é uma reprise no sentido restrito de repetição de duas frases musicais idênticas entre as quais se articula a forma da composição. Desta maneira, os cantos carnavalescos geralmente estão na forma de balada, ou seja, são uma composição de forma estrófica, em que as estrofes são ligadas entre si por um mesmo refrão, que serve de introdução e é repetido após cada estrofe. Por outro lado, somente duas melodias não têm introdução.

Ainda com base na tabela, a extensão das composições, medida em número de compassos, varia de 60 a 127 compassos.

O compositor Rellem Salubergh participou da elaboração de quase todos os sambas-enredo, exceto do de 1990 "O poeta, a avenida e o sonho", que foi feito em sua homenagem. Entretanto, nota-se que apesar disto, há pouca semelhança de formas entre um samba e outro.

Estudo da melodia.

É importante lembrar que a música dos sambas-enredo estudados foi composta a partir da poesia, ou seja, o canto está fundamentado na letra. Pode-se então dizer que, segundo classificação estabelecida por José Wisnik (Palestra de 28 de novembro de 1999), as melodias levantadas neste trabalho seriam do tipo figurativo, ou seja, a música é subordinada às palavras do texto ou poesia.

A análise melódica foi dividida em duas partes:

a) Estudo dos **intervalos iniciais**.
b) Comparação das **melodias**.

a) Intervalos iniciais: formulou-se uma tabela que apresenta os intervalos iniciais da introdução e da primeira frase de cada samba:

Ano	Intervalos iniciais da introdução	Intervalos iniciais da melodia
1976	* uni./ 2aM desc./ 3am asc.	* 6aMÈ/ 3aM desc. asc./ 2aM desc./ 3am desc.
1982	* uni./ 2am asc./2a M asc./ 3am desc.	* uni./ 2aM desc. asc./ 2a m asc.
1983	* 6a M asc./ uni./ 2a M desc./ 3a m asc.	* 3am asc./ 2a M desc./ 2a m desc.
1984	* uni./ 3a m asc./ 2a m desc.	* uni./ 3a m asc./ 2a M desc./ 2a m desc.
1986	* 6a M asc./ 3am asc./ 2a M desc.	* uni./ 3a m asc./ 2a M desc./ 2a m desc.
1987		* uni./ 6a M asc./ 2a M desc./ 4a J asc./ 3a m desc.

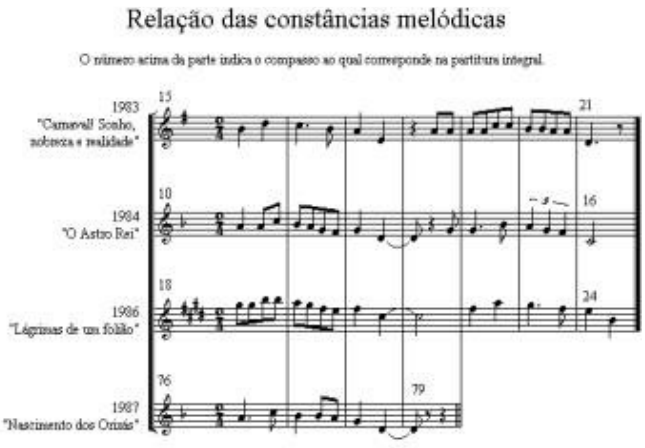
1988	* 2a M asc. desc./ 3am desc./ 6a m asc.	* 8a J asc./ uni./ 2a M desc. asc./ 2a m desc. asc.
1989	* 6a M asc./ 2aM desc./ 4a J desc.	* 2a M desc./ 6am desc./ 5a J asc.
1989	* 3a m asc./ 4a J asc./ 2a m desc./ 5a J desc.	* 3a m asc./ 2aM desc./ 2a m desc.
1990	* 3a m asc./ 4a J asc./ 2a m desc./ 5a J desc.	* 3a m asc./ 2aM desc./ 2a m desc.
1991		* 4a J asc./ 2a desc./ 3a M asc./ 3a m asc.
1995	* uni./ 3a m asc. desc./3a M desc.	* uni./ 2aM desc./ 2a m desc./ 3a m asc./ 4a J desc.
1996	* uni./ 2aM asc. desc./ 2a m asc. desc.	* uni./ 2aM asc. desc./ 4a J desc.

Por meio do levantamento dos intervalos entre as notas dos compassos iniciais da introdução e do primeiro tema (na tabela, cada seqüência é precedida por um asterisco), é possível salientar algumas características dos sambas transcritos, como segue: 1) a presença de seqüências de notas em uníssono na maioria dos sambas-enredo, uma característica da canção em que a poesia foi escrita antes da melodia; 2) existe uma freqüência dos intervalos de 6a M asc., (sexta maior ascendente), presente nos compassos iniciais de cinco dos doze sambas estudados, um intervalo bastante raro e normalmente considerado grande para este tipo de melodia; 3) além da presença de alguns poucos intervalos de 5a J asc. desc. (quinta justa ascendente e descendente), 4a J asc. desc. (quarta justa ascendente e descendente), 6a m asc. desc.(sexta menor ascendente e descendente) e 8a J asc. (oitava justa ascendente), na sua maioria, os intervalos são de 2a e 3a M e m asc. desc. (segundas e terças, maiores e menores, ascendentes e descendentes).

b) Melodias: Ao analisar as melodias e frases na tentativa de estabelecer constâncias melódicas, foi encontrada uma grande variedade, com poucas frases que pudessem caracterizar constâncias melódicas. Mesmo assim, foram levantadas quatro frases semelhantes em sambas diferentes. Destas, uma aparece em quatro sambas, com variações muito pequenas, (ver exemplo no quadro abaixo). Outras duas melodias muito próximas são encontradas em dois sambas de anos distintos.

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

[Ex 4]



Estudo de Harmonia.

Em nenhuma das peças pesquisadas foi encontrado um acompanhamento harmônico preciso. Por isso não foram colocadas indicações de harmonia nas partituras. Comparando gravações diferentes do mesmo samba-enredo, notou-se que os acompanhamentos harmônicos freqüentemente diferem entre si, salientando a pouca importância dada à harmonia pelos sambistas capelistas. Da mesma forma, observou-se que os instrumentos harmônicos, como o cavaquinho, por exemplo, são usados muito mais para marcação rítmica do que para a determinação dos acordes de base. Foi possível perceber ainda casos em que um acompanhamento de cavaquinho toca uma harmonia aleatória, ou seja, uma seqüência de acordes que não tem relação com a melodia cantada.

Concluindo, a única questão harmônica que pôde ser estudada foi a tonalidade dos sambas-enredo. Foi possível então elaborar um quadro apresentando a tonalidade da canção de cada ano:

Ano	1976	1982	1983	1984	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1995	1996
Ton.	Do m	Sol m	Sol M	Fa M	Mi M	Fa M	La M	Fa M	Sol M	Si M e Si m	La m e La M	Re M e Re m

Pode-se notar pela tabela que a maioria dos sambas utiliza o modo maior e nos três casos em que há uma mudança de armadura de clave, o novo tom é homônimo ao anterior.

Deve-se ressaltar que estas armaduras de clave não são uma referência da tonalidade original dos sambas-enredo, pois são derivadas da gravação ouvida e, em alguns casos em que estes sambas foram cantados sem acompanhamento e gravados, o intérprete utilizava-se de um tom mais confortável para o seu próprio registro vocal. Isto significa que a tonalidade pode mudar

de acordo com o registro de voz do intérprete daquele momento, variando ainda de um dia para o outro.

Já a relação intervalar dentro de um mesmo samba, apesar de não partir do tom original, é fixa, assim como os modos das tonalidades, pois os intérpretes, ao gravar, mantiveram os intervalos originais.

Considerações finais

A cidade de Antonina vive um período de estagnação econômica desde a metade do século XX, com a desativação do seu porto marítimo. Durante muitos anos esta crise parece não ter afetado o seu carnaval, que até a década de 90 apresentou-se de maneira majestosa. Nos últimos cinco anos, no entanto, a crise passou a influenciar também o carnaval: escolas de samba tradicionais (como é o caso da Filhos da Capela) deixaram de desfilar na avenida e o corso carnavalesco já não expôs a grandeza de outrora. Este desânimo que se instalou na grande festa de Antonina também expôs a fragilidade da memória oral que é a única guardiã das tradições carnavalescas, ressaltando a importância de pesquisas que documentem esta manifestação cultural.

O trabalho ora apresentado se propôs a resgatar, documentar e estudar parte desta manifestação popular. Iniciou com a coleta, a gravação em fita e o registro em partitura de todos os doze sambas-enredo da escola Filhos da Capela criados para os carnavais de 1976 a 2000, para em seguida proceder ao estudo detalhado de alguns aspectos musicais neles contidos.

O estudo dos grupos rítmicos revelou a quase não existência de ritmos complexos, verificando-se principalmente a incidência de fórmulas rítmicas menos deslocadas no tempo (ditas "quadradas"). São figuras formadas principalmente por semínimas, colcheias e semicolcheias, além de suas respectivas pausas, ordenadas de tal forma que o tempo forte coincide com o início da figura. Estas características se contrapõem à afirmação muito difundida de que o povo brasileiro cultua principalmente os ritmos sincopados na sua música popular. Como foi constatado, as formas de composição não se repetem de um ano para o outro, demonstrando que seus criadores não estavam presos a moldes tradicionais de elaboração. Ponto a ser ressaltado é que os sambas estudados raramente têm refrão (presente em apenas três melodias), fato incomum quando se trata de música popular brasileira.

Quanto à melodia, observa-se que não existem dissonâncias nas músicas estudadas e, assim como o ritmo e a forma, não há a freqüência de um mesmo padrão melódico. Na realidade, foram levantadas apenas três constâncias melódicas. Quanto aos intervalos, foi encontrada uma grande incidência de sextas maitores ascendentes, o que foge dos moldes populares de

composição.

Apesar de Rellem Salubergh figurar como compositor de quase todos os sambas pesquisados, não se verificou um padrão de composição que revele um estilo particular. Tal fato confirma a idéia de que Rellem não elaborou os sambas sozinho, conforme seus próprios depoimentos. Normalmente, a composição dos sambas, apesar de ser atribuida a um ou poucos autores, é resultado do encontro de um grupo numeroso de foliões cujos nomes nem sempre são lembrados.

Finalmente, é preciso esclarecer que este trabalho não deve ser entendido como um material terminado, mas sim como proposta e ponto de partida para novas pesquisas, pois há em Antonina outras escolas de samba, constituindo um vasto acervo musical a ser investigado e registrado.

Notas

[1] O material completo encontra-se na Dissertação de Mestrado: O carnaval de Antonina: Um estudo dos sambas-enredo da escola de samba Filhos da Capela com vistas a uma aplicação didática, de Guilherme G. B. Romanelli, disponível na biblioteca da Universidade Federal do Paraná e na Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

[2] Puxador é aquele cuja voz predomina sobre os demais foliões e que tem a função de "puxar" a melodia, ou seja, servir de referência do canto entoado na avenida. Quando há um carro de som (trio elétrico), ele geralmente canta com um microfone do alto do carro.

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

Bibliografia

LAKATOS, Eva Maria e MARCONE, Maria de Andrade (1985). Fundamentos de Metodologia científica. São Paulo: Atlas.

MED, Bohumil (1996). Teoria da música. 4 ed. Brasília: Musimed.

ENCYCLOPÉDIES D'AUJOURD'HUI (1995). Encyclopédie de la Musique. Milan: La Pochothèque.

Outras fontes

SALUBERGH, Rellem (1999). Depoimento concedido a Guilherme G. B. Romanelli. Antonina, 17 de maio de 1999.

WISNIK, José Miguel (1999). A canção. Palestra proferida por ocasião do festival de música de Maringá, Maringá, 28 de novembro de 1999.

Bernadete Zagonel: Doutora em Musicologia pela Sorbonne (Université de Paris IV). Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná . Pós-graduação em Musicologia (DEA) pela Sorbonne, Paris.nbsp; Pós-graduaccedil;atilde;o em Música e Musicologia do Século XX (DEA) pelo IRCAM e Ecole des Hautes Etudes , Paris. Formada em Licenciatura em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. É Professora Titular de Educação Musical da Universidade Federal do Paraná sendo, atualmente, chefe do Departamento de Artes da UFPR; Presidente do Conselho de Curadores da UFPR; Membro da Diretoria da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, com a funçao de tesoureira; Membro do comitê editorial da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM. Dedica-se também à composição de música eletroacústica. Colaboradora do jornal Gazeta do Povo desde 1985 e Pesquisadora do CNPq de 1996 a 1999. Dentre suas publicações destacam-se o livro O que é gesto musical. de sua autoria publicado pela editora Brasiliense de São Paulo e a organização do livro Introdução à estética e à composição musical de Koellreutter. Co-org., Porto Alegre, Movimento, 1985.

Guilherme G.B. Romanelli: Natural de Curitiba-PR, iniciou seus estudos de violino em 1980, com a professora Bianca Bianchi. Em 1988, foi premiado no concurso nacional de violino "Paulo Bosísio", no Rio de Janeiro. Foi aluno do professor Harold Neal entre 1993 e 94, em Kansas City - MO, Estados Unidos. Em 1994, ainda naquele país foi premiado no concurso do "Music and Arts Institute" da cidade de Independence - MO; no mesmo ano foi premiado nos concursos "All District Orchestra" e "All State Orchestra". Atualmente estuda com os professores Marco Vinícius Damm - PR, e Paulo Bosísio - RJ. Formou-se pela Faculdade de Artes do Paraná em 1997 e em 2000 concluiu seu mestrado em educação pela UFPR. Atuou em diversas orquestras curitibanas e nos Estados Unidos. Na música de câmara integrou vários grupos entre quartetos, quintetos e sextetos. Participou de 11 Oficinas de Música de Curitiba e foi professor de violino no Festival de Música de Cascavel (2000). Na área de pesquisa, apresentou trabalhos científicos nos seguintes encontros: EVINCI - UFPR 1997 (premiado com 1o lugar); Amped - PR - 1999; Congresso de Humanidades - 2000; e V Simpósio Latino-Americano de Musicologia - 2001.