DOSSIÊ

ISSN 1984-5634

QUANDO FALAR EM PARTIDO, QUANDO LOUVAR PARTIDEIRO

When talk about partido, when praise partideiro

PABLO SILVA FIGUEIREDO[1]

RESUMO
A diáspora africana para as Américas percorreu diversos caminhos de resiliência. No Brasil, um deles foi embalado pela ancestralidade africana presente na conexão entre corpo, som e oralidade do chamado *Partido Alto*, essência originária do samba urbano carioca. É uma expressão musical caracterizada pela tradição oral, versos cantados de improviso e pelo sapateado. Partindo da concepção de quilombo, de Beatriz Nascimento, para além dos conhecidos territórios coloniais, pensamos aqui no seu uso para análise de manifestações afro-brasileiras contemporâneas, como por exemplo, registros artísticos produzidos por corpos negros portadores de trajetórias marcadas por resistências políticas, econômicas e culturais durante o século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Partido Alto; ancestralidade; quilombo.

ABSTRACT
The African diaspora to the Americas has traveled several paths of resilience. In Brazil, one of them was cradled by the African ancestry present in the connection between body, sound and orality of the so-called Partido Alto, the original essence of Rio's urban samba. It is a musical expression characterized by oral tradition, improvised verses sung and tap dancing. Starting from Beatriz Nascimento's conception of the quilombo, beyond the known colonial territories, we think here of its use for the analysis of contemporary Afro-Brazilian manifestations, such as, for example, artistic records produced by black bodies with a trajectory marked by political, economic and cultural resistance during the 20th century.

KEYWORDS: Partido Alto; ancestry; quilombo.

EDITORA-CHEFE:
Elisa Schneider Venzon

EDITOR-GERENTE:
Leandro Ferreira Souza

SUBMETIDO: 28/07/2023

ACEITO: 25/09/2023

COMO CITAR:
FIGUEIREDO; P. S. Quando falar em partido, quando louvar partideiro. *Aedos*, Porto Alegre, v. 16, n. 35, p. 245-268, dez.-mar., 2024.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

[1] Mestrando em História pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Professor da rede pública de Santa Catarina. Orcid: https://orcid.org/0009-0000-8679-1365. E-mail: pablo.educ@yahoo.com.br

Um dos mais populares artistas da cena musical brasileira, nos últimos quarenta anos, chama-se Jessé Gomes da Silva Filho. Além de intérprete talentoso, Jessé é compositor de vasto repertório, participa de gravações com bandas, cantores e cantoras de diferentes estilos, faz turnês internacionais, ganhou Grammy, um dos seus sucessos virou hino da campanha vitoriosa da seleção brasileira na Copa do Mundo de Futebol, em 2002, é o sambista que mais vendeu discos no século XXI e arrebata fãs de todas as classes sociais. É unanimidade nacional. Não obstante essa carreira, caracteriza-se pela humildade e jocosidade no trato e nas relações pessoais e profissionais, o que decerto contribui para sua popularidade. Difícil alguém não ter ouvido falar de Zeca Pagodinho, seu apelido e nome artístico. O que talvez muitos desconheçam é a presença substancial na sua obra, de uma cultura imaterial das mais caras à diáspora africana no Brasil, o chamado *partido-alto*.

A grosso modo, é um estilo de samba com refrão temático seguido de estrofes improvisadas no momento, praticado em espaços de socialização familiar ou comunitária. Junto com Jovelina Pérola Negra, Almir Guineto e Fundo de Quintal, entre outros, Zeca compôs o movimento musical denominado *pagode,* que eclodiu nos anos 1980 e tinha como base, justamente, a transmutação do partido-alto dos quintais, terreiros e botecos para o de estúdios de gravação e espetáculos públicos. Foi o resultado de alquimias que já vinham sendo experienciadas na década anterior por Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Candeia.

O proceder do partido-alto resulta de diversas manifestações ancestrais africanas e afro-brasileiras. A transformação em produto cultural pela indústria fonográfica, ao mesmo tempo que alterou suas características originais, contribuiu para sobrevivência e, principalmente, popularização de uma cultura que remete a longínquas práticas de comunidades bantos. Podemos dizer então que a obra comercial de Zeca Pagodinho, e do *pagode* em geral, é influenciada por e transmissora de ancestralidade, mas não a é em si mesma. As imposições de ajustes comerciais e fonográficos não são socialmente naturais e diferem das transformações, normalmente, espontâneas e mais lentas presentes na cultura.

Para além do âmbito comercial, Jessé também é um reconhecido partideiro, aprendiz de Almir Guineto e formado nas rodas de samba do Cacique de Ramos, no subúrbio carioca, onde surgiu o conjunto Fundo de Quintal. Considerado por alguns de seus pares um dos maiores de todos os tempos e o maior da atualidade. Recentemente, em entrevista ao vivo na rede social *Instagram*, no perfil da cantora Teresa Cristina, essa lhe perguntou quem era o maior partideiro que Zeca conheceu, no que, sem titubear, ele respondeu: Aniceto do Império. O músico Paulão Sete Cordas concorda: para ele, maior que Zeca só Aniceto (LOPES, 2005, p. 176).

O DONO DO CORPO

O samba é a expressão mais eloquente da diáspora africana no Brasil no *tempo presente*. O Candomblé sintetiza princípios religiosos de diferentes etnias afros, e a Umbanda o sincretiza com as religiões ocidentais. O samba sincretiza o sagrado e o profano. Dinâmico feito um rio, recebe afluências culturais em seu leito, cria novos cursos, encorpa e expande seu alcance. Se, como nos diz Nei Lopes (2005, p. 12), "uma das principais características das culturas da Diáspora africana é o seu caráter 'guerrilheiro'", o samba foi o melhor esquema tático. Voz e embalo da resistência desde o pós-abolição e, enquanto tal, o portador de maior alcance da ancestralidade negra. Resistiu a sucessivas tentativas de colonização e utilizou de elementos do colonizador em sua composição, o que o fortaleceu e, em um contra-ataque definitivo, mantendo sua cor preta, tornou-se a expressão genuína da cultura nacional. Mesmo que, por vezes, tenha publicamente aberto mão de traços africanos originais, em uma espécie de *pragmatismo contingente*, recurso comum quando se trata de campanhas vitoriosas ou arranjos de sobrevivência nos mais diversos acontecimentos históricos.

O samba é fruto de uma árvore com raízes africanas. O tronco forma-se com a cultura dos povos bantos e dele ramificam batuques do Congo e de Angola. No Brasil colonial, o campo foi o espaço de trabalho, habitação e socialização de africanos, e nesse meio rural, especialmente, da Bahia, Minas Gerais e interior do Rio de Janeiro, encontramos as práticas que o influenciaram, entre elas, o Candomblé, a capoeira, o jongo e o lundu[2]. Quando da abolição da escravidão, em 1888, tais práticas passaram a afluir, principalmente, para a região central do Rio de Janeiro, próxima do cais do porto, junto a significativas levas de negros libertos em deslocamento, vindos especialmente do Recôncavo Baiano, do sertão mineiro e das regiões cafeeiras do interior do estado. Ali, na antiga Praça Onze, alcunhada Pequena África, por Heitor dos Prazeres, sob a liderança de pretas baianas, a mais famosa delas Tia Ciata, sagrado e profano originam o chamado samba urbano. Característica típica da urbanização é a condensação dos elementos culturais da zona rural - sertões e interiores do país - catalisada pela proximidade e ritmo existencial mais acelerado da cidade. A Praça Onze, como dotada de uma força *exusíaca*[3], engole o que a ela convergiu, para posteriormente devolver, com um novo axé, o que viria a ser o samba carioca.

Como nos diz Muniz Sodré (1998), em seu clássico ensaio, o samba é o *dono do corpo*, a essência de Exu ou sua materialização no mundo dos humanos. Espaço das trocas e intercâmbios, e comunicação dessas para a sociedade. Ao longo de sua constituição devorou substâncias da cultura africana, e também da europeia. Na sua expressão, de igual maneira, admitiu mentes e vozes multiétnicas (SODRÉ, 1998, p. 51) e qualquer tipo de instrumento, musical ou não (prato, latas, caixa de fósforo, etc.). Sua origem possui raízes banto, como talvez sua etimologia. O seu Exu, nagô. Não

[2] Para uma genealogia do samba ver Nei Lopes (2005, capítulos 3 e 4).
[3] Que se refere a Exu, orixá do Candomblé.

há limites para seus intercâmbios. Dentro desse jogo místico cunhou-se como forma de permanência ancestral. E, desde a África, passando pelo jongo, a chula, Aniceto até Zeca Pagodinho, o lastro metódico que conduz essa resistência cultural é o mesmo da levada do partido-alto.

O FIO CONDUTOR

O partido-alto, como dito antes, é conhecido popularmente como a arte de improvisar versos em uma roda de samba, seguindo a temática sugerida pelo refrão, mesmo que, às vezes, os versos não sigam o tema proposto. Pode ser uma contenda entre dois ou não. Comercialmente é a reprodução simulada desta estrutura básica, refrão e estrofes improvisadas. Porém tem trajetória e conceituação controversas. Nei Lopes, sambista e partideiro, e um dos maiores estudiosos acadêmicos do samba e da cultura afrodiaspórica, tentou um consenso definitivo, apoiado em entrevistas com outros sambistas e na obra de musicólogos e folcloristas, o que restou inviável, chegando a essa conclusão aproximada.

> 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. (LOPES, 2005, p. 26)

Essa definição carrega os predicados de modalidades da arte e religiosidade africana: a indissociabilidade música/dança (entre a emissão do som e o movimento do corpo) e a comunicação verbal dialógica dos presentes. Nei Lopes nos informa, neste apanhado antropológico, que

> Já em 1880, Alfredo Sarmento (Os Sertões da África, Lisboa, 1880), viajando por Angola e ouvindo cantorias nativas, anotou que "a toada monótona" dessas canções era "repetida por todos os que tomavam parte nas danças" e também pelos espectadores, sendo a letra "sempre improvisada de momento, e consiste geralmente na narrativa de episódios amorosos, de feitiçaria ou de façanhas guerreiras". Segundo o etnólogo português José Redinha, os primeiros estudiosos que efetivamente se debruçaram sobre a música africana perceberam que "as canções bantas, mesmo que insistindo num determinado tema, eram todas de improvisação" (1984). Conforme Redinha, esses cantos "têm necessidade, além de instrumentos, dum solista que [...] desempenha a tarefa do [...] chefe de coro ou de orquestra europeu". Matos e Silva, escrevendo sobre as canções do povo de Cabinda, região do norte de Angola, diz que, nelas, a letra é "variável para cada ocasião, abordando por tema fatos do momento, saudades da terra natal, ou simples acontecimentos" (apud REDINHA, 1984). (LOPES, 2005, p. 32)

E completa, "Desses batuques dos povos bantos de Angola e Congo foi que se originaram os principais traços musicais definidores da Diáspora africana nas Américas, como o samba e, naturalmente, a modalidade aqui estudada, o partido-alto" (LOPES, 2005, p. 33). Do partido é interessante ressaltar outro aspecto, o da sua temporalidade *kairós,* notada em pelo menos duas perspectivas analíticas: no evento do qual ele faz parte e no próprio procedimento.

Muitas rodas de samba dos subúrbios e morros do Rio de Janeiro, ao longo do século XX, não tinham hora para acabar, algumas vezes nem para começar, poderiam iniciar de forma despretensiosa e tomar substância com a chegada de novos participantes. O tempo do evento não era ditado pelas horas do relógio, nem mesmo pela sequência natural do dia e da noite. Atravessava os períodos com a chegada e saída de componentes, que poderiam organizar sua participação conforme compromissos particulares dentro do tempo *chronos* (emprego, trabalhos, reuniões). Sem cronograma estabelecido que conduzisse a roda, quem a frequentava poderia chegar ou sair a qualquer momento e as chances de ainda estar acontecendo eram grandes. O tempo de acontecer e de acabar, normalmente, não era regido por hora marcada, como é corriqueiro em festas e celebrações.

Por outro viés, o partido não é uma música com início, meio e fim. Ele começa com certo refrão temático e se desenrola até esgotar as possibilidades intelectuais, algum participante vencer eventual contenda ou alguém, em um interstício, mudar o mote. E isso ocorre porque, como "Diz, ainda, Andreazza [...] 'a criação do improviso segue a lógica própria de um tempo a ser construído, um tempo que se encurta e se alonga e até pára, posto que a arte não cabe em regras diferentes das que o artista pode se dar conta'" (LOPES, 2005, p. 185). Inexiste um antes ou depois dos versos. Eles pertencem ao momento. Os refrãos sim, são demandados de uma memória oral que atravessa os séculos, sem tempo nem lugar fixos, permanece, é recodificada, adaptada conforme seu uso por partideiros em tempos e espaços diferentes.

A força dessa tradição é tão resiliente que, ao final da década de 1970, quando o samba sentia uma certa crise de popularidade, vendo reduzida sua capacidade comunicativa, o estilo transformado em produto cultural foi justamente o partido, ocasionando um sólido revigoramento que dura até hoje. Se a *diáspora* é guerrilheira, e o samba e o partido-alto seus principais movimentos táticos contemporâneos, logo, é necessário destacar os que lutam e corporificam essa resistência.

UM CORPO QUILOMBOLA

Aniceto de Menezes Silva e Júnior nasceu no Rio de Janeiro, no bairro do Estácio, em 11 de março de 1912, em uma segunda-feira de gira de Omulu, de linhagem paterna carioca e materna baiana (ANICETO, 1981), filho de Aniceto de Menezes e Silva e de Crispiniana Braga de Menezes da Silva. O Estácio, onde se ergueu a favela São Carlos, é um dos berços do samba urbano, provavelmente devido à proximidade com a Praça Onze e da zona portuária, nas quais estabeleceram-se os remanescentes dos antigos quilombos da região e negros baianos, mineiros e fluminenses. Logo na infância, seus pais se separaram e passou a ser criado por Odete Pinheiro, ainda no Estácio. Depois morou em alguns bairros do subúrbio, ao que parece com uma nova tutora, até, já adulto, tornar a morar com a mãe no bairro do Engenho Novo. Por volta dos 23 anos, fixou

moradia no Morro da Serrinha, região de Madureira, na casa dos irmãos Sebastião de Oliveira, o Molequinho, e Eulália do Nascimento, a Tia Eulália. Lá, uma década depois, foi um dos precursores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, fundado na casa onde morava, e passou a ser conhecido como Aniceto do Império. Sua vida e obra trazem ancoradas em seu corpo (ANTONACCI, 2014) a essência da trajetória afrodiaspórica. Senão, vejamos.

No âmbito sócio familiar possui ascendência baiana e carioca e é neto de escravizados. O bairro em que nasceu tem territorialidade afro-brasileira originária. Fincou raízes na porção do subúrbio que se tornaria a extensão periférica dessa mesma territorialidade, para onde foram morar boa parte dos habitantes da zona portuária, durante a política de remoção conhecida como *bota abaixo,* do prefeito Pereira Passos, no início do século XX, e onde, das tradições perpetuadas, se destaca o Jongo da Serrinha.

Após trabalhar como cozinheiro, entregador de carvão, engraxate, conseguiu emprego de arrumador no cais do porto, onde labutou por 31 anos, até se aposentar. O trabalho portuário era de franco acesso aos homens pretos da cidade, ao contrário da indústria e do comércio, mais restritivos a essa população e ocupados muitas vezes por imigrantes ou trabalhadores brancos pobres.

No cais, militou na Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café, atual Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro, e no ano de 1946, durante o governo do General Dutra, liderou uma greve que obteve significativo aumento salarial para a classe dos arrumadores, negociando diretamente com representantes do Ministério do Trabalho. Alguns de seus companheiros de sindicato foram fundadores do Império Serrano. Aniceto foi escolhido orador em ambas as organizações.

É considerado um dos maiores partideiros da história, além de defensor e praticante do jongo. Seu pai frequentava rodas de samba, em companhia de nomes como Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres. Sua mãe foi carnavalesca, inclusive fundou a Escola de Samba Capricho do Engenho Novo no início da década de 1930, na qual o filho foi diretor de Harmonia. Passou por diversos blocos e escolas até chegar, em 1935, à Escola Prazer da Serrinha, na comunidade homônima.

Criado nos entornos da Pequena África, frequentava os batuques de Candomblés da região. Na música Raízes da África, de sua autoria, afirma "Assumano, Alabá, Abaca, Tio Sani e Abedé me batizaram na lei do mussurumi [...] Como veem tenho o corpo todo cruzado e fechado" (SILVA JÚNIOR, 1977). Não me foi possível comprovar se é um relato verdadeiro ou apenas uma homenagem. Mas, segundo Nei Lopes (2005), alguns desses babalorixás e adeptos do mussurumi (Candomblé de influência muçulmana) viveram na mesma época e região da infância de Aniceto.

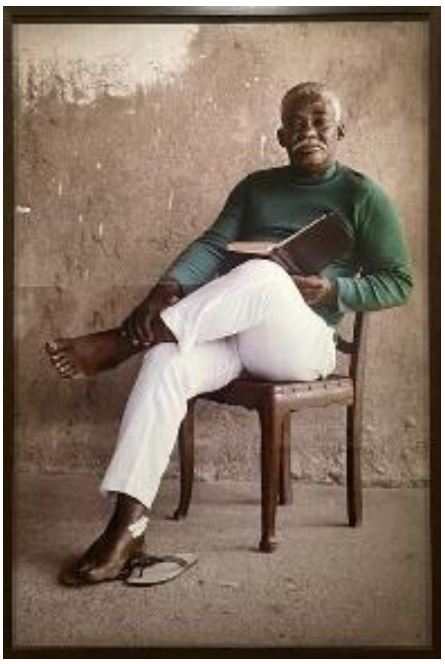

Figura 1. Fotografia de Aniceto. **Fonte:** Walter Firmo.

Na sua trajetória cultural, genealógica, epidérmica, geográfica, social, religiosa, econômica ou política, Aniceto foi portador da ancestralidade africana no Brasil. No evento em sua homenagem, ocorrido no espaço cultural Circo Voador, bairro da Lapa, no qual foi declarado Patrono da Capoeira, no ano 1986, o então repórter Asfilófio de Oliveira Filho, o Dom Filó, entrevista o historiador Sebastião Soares, do Grupo de Trabalho André Rebouças, sobre Aniceto, ocasião em que Soares declara:

> Aniceto é a própria figura do *griô* africano nascido e criado no Rio de Janeiro, Brasil. É uma representação lendária de um ser humano que é uma biblioteca cultural da História do negro do Brasil. É a própria História de resistência, a história da passagem do conhecimento no nível ideológico, no nível que a cultura tem de mais político e de mais revolucionário. Aniceto, ele representa uma forma viva de organização social política, econômica e cultural do negro brasileiro que é o Império Serrano. É um dos fundadores do Império Serrano. É de uma lucidez, de uma clarividência foram do comum no ser humano. E um grande imperador africano no Brasil. (CULTN.TV, 2021, 10min)

Sebastião conviveu com Beatriz Nascimento no GTAR, do qual ela foi uma das fundadoras, e talvez estivesse pensando Aniceto na original proposta de conceituar *quilombo* no sentido de algo mais amplo do que território de resistência colonial, como até então era utilizado na historiografia e em pesquisas afro-brasileiras (NASCIMENTO, 2006). Para Beatriz

> Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo, de atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra. (NASCIMENTO, 2006, p. 124)

É como entendemos o autor negro e a obra apresentada nesse artigo.

PARTIDO-ALTO NOTA 10

Apesar da reconhecida habilidade, inteligência e portabilidade ancestral ancorada, Aniceto, tal qual Cartola e Clementina de Jesus, só teve seu talento gravado tardiamente. Entre a primeira gravação, de 1977 (quando interpretou "Dora" na coletânea "Quem samba fica") e seu falecimento, em 1993, passaram apenas 16 anos, sendo que no ano de 1986 já estava cego e hospitalizado por consequência da diabetes. O último registro fonográfico é datado de 1984. Uma carreira comercial de sete anos. Sobre isso, é plausível imaginar que não fosse simpático a ter sua obra registrada. Além de ser crítico da utilização de versos decorados, suponho que considerasse a gravação em estúdio, por toda sua estrutura formal e planejada, equipe profissional envolvida, algo diametralmente oposto ao improviso e informalidade das rodas realizadas em bares, casas e terreiros. Ademais, na gravação é necessário o enquadro em um tempo cronológico, medido pelo cronograma de gravação, duração total de cada música e do álbum, impostos pelo limite técnico do LP e pela indústria cultural pouco afeita a músicas que excedam três ou quatro minutos. Ou é possível também que o gênio forte e desafiador de Aniceto, que lhe trouxe animosidades desde o tempo de escola, sindicato e escola de samba, o tornasse um corpo negro perturbador aos produtores da indústria fonográfica.

Mas isso tudo são inferências. Fato é que, no ano de 1977, gravou, em parceria com Nilton Campolino, o álbum *"O Partido-Alto de Aniceto & Campolino"*, lançado pelo Museu da Imagem e do Som. Nele apresenta músicas baseadas no folclore urbano e rural, no cotidiano carioca e em raízes ancestrais. No ano seguinte, participou do LP *"Os bambas do partido-alto"*, com as músicas "Beberrão" e "Apesar dos meus sessenta". Entre essa participação e seu derradeiro álbum, ocorreu um hiato de seis anos. Outro indício sobre suas ressalvas a esse tipo de trabalho, uma vez que já era aposentado, encontrava-se afastado da lida no Império Serrano (por causa de dissabores com antigos companheiros) dispondo de tempo para tal empreitada, e, sendo pobre, presume-se que precisava do dinheiro.

Para boa sorte do samba, da cultura afro-brasileira e principalmente para a pertinente permanência de sua trajetória na posterioridade, gravou pela CID uma obra-prima, em 1984, deixando registrado de forma didática e com belas melodias os traços diaspóricos que perpassam os corpos negros, as geografias e as manifestações culturais e religiosas. Ao contrário do LP de 1977, esse foi gravado solo, com participações especiais. Considero o álbum dotado de integralidade simbólica, mosaico de imagens, discursos, pessoas envolvidas, instrumentos e letra das canções que o tornam, na esteira do pensamento de Beatriz Nascimento, um quilombo artístico e fonográfico. A seguir analiso esses componentes.

Primeiro seu objeto material: capa e contracapa. Essas têm figuras imagéticas decodificáveis para quem conhece os expoentes e espaços do chamado samba de raiz. A produção delas e das fotos foi executada por Januário Garcia Filho, fotógrafo e integrante do Movimento Negro brasileiro

desde a década de 1970, do qual foi não só ativista, mas também responsável por registrar sua memória em imagens. Premiado e reconhecido internacionalmente, seu trabalho caracteriza-se por retratos da cultura negra e afrodiaspórica do Brasil e pelo mundo. Além disso, assina a produção de dezenas de capas de álbuns de outros importantes artistas brasileiros, como Leci Brandão, Tim Maia, Ivo Meireles, Luiz Carlos da Vila, Nei Lopes e Wilson Moreira.

A capa apresenta o nome do álbum, artista e convidados. Na fotografia, Aniceto, com vestimenta típica, sentado frente a uma mesa com copos e garrafas de cervejas, a mão levantada em gesto imperativo e a bandeira do Império Serrano ao fundo. Ao seu lado esquerdo, tocando pandeiro, o músico Casquinha e ao direito, no cavaco, Carlinhos, ambos, à época, integrantes do Conjunto Nosso Samba. O local é a casa de Tia Doca, famosa pelos pagodes que promovia em seu quintal e integrante da Velha Guarda da Portela.

Figura 2. Capa do álbum "Partido Alto Nota 10". **Fonte:** Januário Garcia Filho.

A contracapa registra depoimentos dos artistas convidados, donos de trajetórias emblemáticas na arte e na história negra do Brasil, logo abaixo de uma foto de cada um deles em companhia de Aniceto. Quase todos de branco. Não consegui descobrir o dia da gravação para identificar se foi em uma sexta-feira, quando, no Candomblé, o uso da cor alva é dedicado a Oxalá. No canto inferior direito, todos reunidos no quintal da casa de Tia Doca, onde foi tirada a foto da capa.

Figura 3. Contracapa do álbum "Partido Alto Nota 10". **Fonte:** Januário Garcia Filho.

No canto esquerdo superior, o texto de apresentação da obra escrito pela jornalista Dulce Alves, da rádio Tupi, sintetiza a representatividade de Aniceto para a cultura afro-brasileira e serviria tranquilamente como resumo poético para esse artigo se assim pudesse:

> O PARTIDO-ALTO
> Ele é Aniceto de Menezes e Silva Jr. –O Aniceto do Império Serrano. Tem no corpo as raízes do jongo, do lundu, do afoxé, da capoeira, do batuquejê, do caximbo, do maxixe, do partido-alto, das xulas raiadas ou onteadas e toda a nossa origem musical. Na alma traz a magia dos Orixás, os segredos dos rituais do Candomblé, as rezas das noites de lua, a verdade dos búzios, o eco dos tambores africanos, as marcas do açoite de nossos passados, o som dos candongueiros e D'angona puíta e os sagrados desejos dos Encantados. Na pele explode a beleza da raça, o cheiro de incenso, o aconchego das estrelas, o calor da terra, os mistérios das senzalas e os delírios da negritude. Guarda os poderes, os ciúmes, os dengos, a teimosia, a altivez, o feitiço e o amor à vida de Oxalá e Yemanjá. Aniceto nasceu em 11 de março de 1912, no Estácio e foi arrumador na antiga Resistência do cais do Porto. De fala "meta-meta" macia e explicada, isto lhe valeu o cargo de Orador Oficial do Império Serrano, Escola que ajudou a fundar. Para que o nosso elo com a África não se arrebente, é necessário prosseguir com esta corrente espiritual, através da música trazida nos cantos, nos lamentos, nas dores, nos banzos e nas folganças de nossos ancestrais. Pouco são os que tem este misticismo no corpo, na alma e na pele em louvor à nossa cultura musical de raiz. (ALVES, *in* Partido Alto nota 10, 1984)

Quanto às declarações dos convidados, aponto pequenas considerações sobre o conteúdo e autores, a fim de explicitar a transcendência de cada um para o samba e para a cultura afro-brasileira, o que corrobora a força simbólica da obra e o argumento do presente texto. Os próximos parágrafos seguem, nessa ordem, com o nome da pessoa convidada, palavras por ela proferidas e minhas considerações.

(Roberto Ribeiro) *"Pra mim ele é uma escola. É o exemplo de partideiro-repentista. É o nosso orgulho."* Roberto Ribeiro foi reconhecido cantor de sambas e outros ritmos afros e, entre a década de 1970 e 1980, compositor e intérprete da Império Serrano. Uma voz da ancestralidade. Se Aniceto foi para ele escola, Ribeiro foi excelente aluno.

(Dona Ivone Lara) *"Quem ouve Aniceto cantar um Partido-Alto, não esquece sua raiz. É o nosso professor. Pra mim ele é um parente".* A grande dama do samba. Uma das maiores mulheres do Brasil contemporâneo. Antes de iniciar a carreira musical, trabalhou 37 anos como enfermeira, chegando a integrar a equipe da médica psiquiatra Nise de Oliveira, revolucionária da psiquiatria brasileira. Dona Ivone contribui ao propor uso de instrumentos musicais no tratamento. Ao se aposentar expôs sua face cantora e compositora dos mais belos sambas. Integrava a ala das baianas da Império Serrano e foi a primeira mulher a conseguir emplacar um samba-enredo. Tal samba, em parceria com Silas de Oliveira, é considerado um dos mais bonitos de todos os tempos: *Os cinco bailes da história do Rio*. A mensagem ressalta o pedagógico em Aniceto e remete às sociabilidades africanas - os laços de parentesco comunitários. Aniceto também cita Eulália, dona da casa que o abrigou na Serrinha, como parente (ANICETO, 1981).

(Zezé Motta) *"A cultura que ele está nos passando, nós temos que divulgar, sem inovar. Antes, temos que ampliar. À custa de qualquer sacrifício".* Atriz de teatro, novela, cinema, atuou em papéis pioneiros de protagonismo negro nas artes cênicas, é também cantora e aderiu ao Candomblé em contraste a família (mãe pentecostal e pai espírita). Zezé ousou expor seu corpo negro na década de 1970, em um ensaio sensual de grande repercussão. Reforça em suas palavras a necessidade de divulgar a cultura transmitida por Aniceto sem alterá-la, como ele sempre defendeu.

(João Nogueira) *"Aniceto é a memória brilhante, viva e atuante da música popular brasileira".* Exímio cantor e compositor, João foi um defensor ferrenho da afirmação do samba como cultura nacional. Fundou o Clube do Samba, junto com Alcione, Martinho da Vila e Beth Carvalho, com o intuito de reforçar nossa identidade musical, em meio à onda da discoteca que se alastrava pelo país, no final da década de 1970.

(Martinho da Vila) *"Quando eu vejo o Aniceto, sinto que estou olhando para a cultura negra do Brasil".* Martinho é *quilombo* puro. Ele é ancestralidade, e estuda e a comunica nacional e internacionalmente. Foi pioneiro ao encaixar o partido-alto em um tempo *chronos*, influenciando a geração dos anos 1980. Compositor competente de variados tipos de samba e musicalidades negras, inclusive sambas de enredo, sua obra é marcada pela originalidade. É Doutor Honóris Causa pela UFRJ, Embaixador Cultural de Angola, membro da *Divine Académie Françoise des Arts, Letres e*

Culture, entre outros títulos, e pesquisador público das línguas de origem portuguesa. Apresenta-se em países do mundo inteiro, em especial na África.

(Clementina de Jesus) *"Partideiro pra cantar de improviso com ele, tem que rebolar. Ele tem uma voz de garoto".* Tia Quelé, como era conhecida, é a feminina de Aniceto. Praticante do jongo, ligada organicamente à Serrinha e ao Império Serrano, assim como Roberto Ribeiro e Dona Ivone, é conhecida como grande partideira. Entre outros trabalhos, gravou um com Pixinguinha e João da Baiana e outro com cantos de escravos, obra-prima da ancestralidade africana na música brasileira. Também demorou para ser inserida no meio artístico comercial e trabalhou quase toda a vida como doméstica. É a única que escreve uma mensagem, que embora de elogio, em tom horizontal, de quem está lado a lado na hierarquia.

Sobre os músicos que formam a banda que o acompanha é relevante notar que boa parte são oriundos da Escola de Samba Portela, vizinha do Império Serrano, na região de Madureira. Lembro aqui que a foto de capa foi feita na casa da portelense Tia Doca. Em contraste com o local da foto e com a maioria dos envolvidos, a bandeira verde e branca *imperial* se destaca, do que se conclui que a desavença anterior com integrantes do Império Serrano, muito embora não tenha sido dirimida a tempo de possibilitar a participação de instrumentistas dessa escola na gravação (o que seria mais coerente), não desgastou o amor de Aniceto por sua agremiação.

A sonoridade do álbum é raiz, produzida por voz, coro, pandeiros, cavaquinho, violão, tumbadora e prato (com exceção do surdo na música Entrevista). Os vocais são feitos pelo grupo As Gatas, Doca, a jongueira Djanira, a jornalista Dulce Alves e o Conjunto Nosso Samba. Nos pandeiros, Alberto Nonato, Argemiro, Casquinha e Paulinho do Pandeiro. No cavaquinho, Carlinhos do Conjunto Nosso Samba. No violão, viola e cavaquinho, o multi-instrumentista José Menezes. Na tumbadora (tambor semelhante ao atabaque), o percussionista Geraldo Bongô. No prato, Gordinho do Conjunto Nosso Samba, que toca o surdo na segunda faixa do lado B[4]. A maioria das músicas é curta e não repete estrofe, como se fosse para abrir o partido, um só vai. Sem poder estender por demais e como originalmente não há repetição de estrofes, as músicas parecem expressar que não deveriam ter acabado naquele momento.

Passo agora a uma tentativa de análise hermenêutica e tipológica das composições. Selecionei em cada uma delas (1) manifestações culturais, (2) diálogos entre estruturas ancestrais (dança e improviso cantado) e (3) temáticas propostas. O intuito é sugerir que, junto a Aniceto, os convidados e suas mensagens, músicos envolvidos, imagética da capa e contracapa, o teor discursivo das letras, tudo isso completa a integralidade que faz da obra um *quilombo,* na acepção de Beatriz

[4] Os nomes foram grafados no texto conforme ficha técnica do álbum. Alguns músicos são conhecidos hoje por outras nomenclaturas.

Nascimento. Para evitar demasiada extensão textual, ora coloquei a letra na íntegra, ora selecionei alguns trechos, ou apenas discorri sobre a composição, citando apenas o título. A leitura de letras de música, pela diferença de gênero textual e sendo ela adaptada a um ritmo e melodia não presente, às vezes é truncada e incômoda. Para melhor satisfação e fluidez, recomendo que o leitor acesse um aplicativo de músicas e ouça-as junto à leitura. É bem mais interessante.

Partido-alto. A música que abre o álbum traz no título o próprio partido-alto e suas primeiras estrofes lembram as origens, quando a dança era mais central que o canto, exaltando a sincronia do ritmo com o corpo. O sapateado e o uso de pés e pernas atravessam quase a totalidade das expressões musicais africanas e afro-brasileiras[5].

(refrão)
Samba de partido-alto
É sapateado
Samba de partido-alto
É sapateado
[...]
Hoje em dia mais ninguém
Faz o sapateado
Porque não é fácil
É meio encrencado
[...]
Sapateia eu quero ver
Nesse partido-alto
Na planta do pé
E salto do sapato

Já na segunda metade observamos a representação do tempo *kairós*, com a descrição do que está acontecendo naquele exato momento em que era cantado, inclusive ser uma gravação, alguns dos envolvidos, e verso dialógico do cantor com os presentes e com quem ouve.

Uma viola afinada
Como essa que estão vendo
Isto que eu estou descrevendo
[...]
Mandaram buscar um excelente cavaquinho
E botaram na mão do Carlinhos
[...]
Mandaram buscar até Djanira
Pra ficar no coro e a gravadora me inspira
[...]
Esta é a CID no partido-alto
A gravadora de fato

É pertinente notar também a queixa, no trecho anterior, sobre o abandono do sapateado. Não foi possível identificarmos com precisão o que promoveu essa alteração metodológica ao longo

[5] No documentário Partideiros (1978) há uma cena em que Buci Moreira, neto da Tia Ciata, explica que o partido alto era mais dançado. Na cena seguinte aparecem os pés de Aniceto, embalados pelos seus versos cantados, em uma demonstração de como são os passos do partido.

do século XX, do partido dançado para aquele com mais ênfase no canto. Contudo sendo Aniceto citado por muitos partideiros *da antiga* como quem os ensinou esse jogo de interação cantor/coro/audiência, é plausível supor que tenha sido ele um dos principais, se não o principal responsável por essa transmutação.

Desaforo. Música de contenda com participação de Martinho da Vila, simula um desafio de versos entre eles. A mais extensa do álbum. Da metade para o final, Martinho dá a entender que não consegue mais acompanhar. É uma encenação da realidade, pois se é provável que de fato perderia o desafio, o faz cedo demais para poder enquadrar a música no tempo requisitado pela gravação. Quando o volume já está diminuindo e a música findando, ele retoma o improviso. Ela é longa para citar nesse momento, porém rica demais para fatiá-la. Optei, então, por colocá-la na íntegra, em anexo, ao final do artigo. A disputa é de cunho religioso e envolve entidades "*Sou filho de Obaluaê", "Você é preto velho, mas eu sou erê", "Eu sou filho de Oxóssi, okê!",* uso de mandingas ameaçadoras e questionamento ou afirmação relativa à iniciação religiosa. Considero a mais bela do álbum, pelo ritmo, letra, melodia e interação dos versadores. O coro e instrumentistas captam com perfeição as intensidades, articulando o som dos tambores e cordas com as sensações produzidas pelo conflito. Reitero a leitura acompanhada de sua audição.

É fogo. O verso inicial fala diretamente com os instrumentos de corda e solicita atenção. O refrão faz referência a uma reunião de partideiros. Algumas estrofes invocam a memória de personalidades como Tia Ciata e outras da cena do samba carioca. Explica que o partido é possível apenas com o ritmo emanado pelo próprio corpo, caso os envolvidos sejam aptos para tal.

Fala cavaquinho
Queria escutar o violão
Faz de conta que vocês
Estão me prestando atenção

(refrão)
Partideiros reunidos
É pau, coro e só
É pau, coro e só
É pau, coro e só

Os baianos partideiros
E cariocas também
Tem que lembrar de Sabata
E outros que estão no além
[...]
Quando não tem cavaquinho
Não tem pandeiro e nem violão
Partideiro que é partideiro
Canta o partido com palma de mão
Quem morou em Rocha Mirada
Conheceu Maria Capoeirão
Que dava os pagodes
E toda moçada dizia ser bom

Chega devagar. Cantada em tom de desafio com Roberto Ribeiro. Porém o recado parece ser dado a terceiros sobre como se comportar, quando for visitante em um bairro, em relação a:

1. Investidas sobre mulheres.

(refrão)
É amigo (Coro)
Chega devagar porque corres perigo
É amigo
Chega devagar porque corres perigo

Se a cabrocha é bela, a cadeira é de mola (Aniceto)
Já sabes, não vive no abandono
Chega devagar, pra não te machucar
Porque as meninas do bairro têm dono
[...]
Se ela é magra, é feia, esquelética (Aniceto)
Quase sempre vive só (Roberto Ribeiro)
E nessa, porém, que tu não te atiras
Prefere o inverso que é o pior

2. Saliência.

Tu não és de briga, até és covarde (Aniceto)
Procura embalo, depois não aguenta
A rapaziada aqui do lugar
Usa metade de noventa
[...]
Vou dar-te um conselho, tome por exemplo (Roberto Ribeiro)
Mas não ouça displicentemente
A rapaziada aqui do lugar
Não é tolerante com os salientes

3. Abuso do álcool.

Eu te ofereci uma refeição (Aniceto)
Fizeste com o dedo sinal que não
Preferistes a cachaça
E agora estás bebão
[...]
Trouxe amoníaco, não te curou (Roberto Ribeiro)
Café sem açúcar, não melhorou
E agora na descida do morro
Diga pra mim como é que ficou

Na entonação dos versos é possível perceber o caráter didático, reforçado pelo aforismo do refrão, que indica o cuidado que se deve ter com comportamento expansivo, e o proverbial alerta "procura embalo, depois não aguenta, a rapaziada aqui do lugar usa 'metade de noventa'"[6]. Como afirma Sodré,

> [...] é também negra a característica aforismática ou proverbialista da letra de samba. Realmente, nas sociedades tradicionais (onde se incluem as culturas africanas), o provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo. (SODRÉ, 2009, p. 43- 44)

[6] A expressão "metade de noventa" provavelmente alude a pistola calibre .45.

Difícil. Esse curto partido é dirigido a uma sinhá[7] por quem supostamente o autor está inclinado. Contém promessas de uma vida estável, com segurança alimentar, boa moradia, proteção religiosa e um convite de casamento caso a sinhá queira, ou já esteja querendo lhe "dar". Praticamente um cortejo, um flerte musical.

Ginga de Yaya. Divertida interação que também emana ares de flerte. Aniceto faz referência a atração provocada por Zezé Motta, símbolo da beleza negra brasileira, chamada no verso de Yaya ou Iaiá (palavra de origem no quicongo, utilizada para se referir a mulheres jovens desde o Brasil colonial). Aos elogios feitos ao seu rebolado, Zezé reage, em postura imperativa, não aprovando o aval alheio e diz possuir amuletos usados no Candomblé para evitar olhares com energias ruins.

(refrão)
Todo mundo tá olhando (coro)
É a ginga de yaya
Todo mundo tá olhando
É a ginga de yaya

Será que é feita de mola? (Aniceto)
Como pode balançar?
[...]
O que tenho é natural (Zezé)
Não apoio o teu aval, morô?
[...]
Só as geleias tremem tanto (Aniceto)
Quase eu perco no teu encanto
[...]
Tenho figa de guiné (Zezé)
Uma outra de marfim
Para evitar o quebranto
Que podem botar em mim

A seguir, Aniceto diz que a levará em um feiticeiro no subúrbio do Rio e ela, demonstrando alegre surpresa, responde, ao fundo, que o conhece, reproduzindo uma sensação de espontaneidade do momento.

Ô minha senhora, ouça aqui (Aniceto)
Eu lhe levo em Bento Ribeiro
Vai na casa do Coutinho
Um tremendão feiticeiro (ela diz que o conhece)

Quando louvar partideiro. Essa faixa, donde o título do artigo, é composta de nostálgica e um tanto melancólica evocação às raízes. No refrão há deferência à Donga e João da Baiana, conhecidos partideiros, frequentadores da casa de Tia Ciata e precursores, junto com Pixinguinha, da inserção pioneira do samba no mercado fonográfico. É perceptível a harmonia entre o discurso textual, a melodia que o acompanha e os instrumentos percussivos que fazem o ritmo.

[7] Forma como os escravizados chamavam a esposa do proprietário, patroa.

(refrão)
Quando falar em partido
Quando louvar partideiro
Lembrem João da baiana
E o velho Donga, primeiro

Na primeira estrofe cita quatro tipos de passos de dança também utilizados no partido e que foram praticamente extintos tal como eram.

Corta-jaca, passo variado
Fatiado e amolador
Hoje não existem mais
Tudo enfim se acabou

Na segunda estrofe remete, após o refrão, aos supracitados Donga e João ou a partideiros em geral, adjetivando-os como especialistas, porém lamenta que os contemporâneos não mantiveram a tradição como era.

Eles entravam na roda
Eram sambistas doutor
Falo do partido-alto
Que o carioca não conservou

Na terceira estrofe retrata uma questão real de seu cotidiano, angariar algumas antipatias por querer manter a tradição do partido livre de inovações.

Hoje me torno antipático
Pois censuro a inovação
Partido-alto antigo
Batido na mão é muito bom

Por fim, afirma o tipo que gosta, mais simples, com poucos instrumentos, praticamente os que estão sendo utilizados na própria gravação da música, somado ao prato e a conga que não são citados.

Eu quero um partido-alto
Cheio de animação
Com cavaco, com pandeiro
Cavaquinho e violão

Entrevista. Aniceto relata uma entrevista que supostamente teria dado sobre o músico João Nogueira. Apesar de, à época, ser da nova geração do samba, é o único que tem uma música dedicada diretamente a sua pessoa. Em que pese o talento para compor e canto peculiar, é significativo, como aponta a terceira estrofe, ter idealizado o "Clube do Samba", iniciativa de resistência cultural do samba de raiz na década de 1970, em meio ao *movimento tropicalista* e da *música disco* que cresciam sobre o gosto popular. O Clube foi muito eficaz no resgate do samba, na aproximação com as gravadoras, além de ser até hoje espaço frequente de sociabilidades entre os sambistas. O embalo da música destoa um tanto das outras, inclusive é a única que tem o surdo.

(refrão)
Sofri uma entrevista esta manhã (coro)
Quem é o João Nogueira?
Nada mais que operário
e compositor de primeira
[...]
Sim, eu sou um operário (João Nogueira)
e me orgulho de ser
Eu componho os meus pagodes
na hora do meu lazer
[...]
Essas linhas que escrevi (Aniceto)
pra te exaltar grande bamba
Para gáudio do país
e do teu Clube do samba

João agradece com carinho e reverência na quarta estrofe.

Olha aí mestre Aniceto,
se estou perto do senhor
Cada vez fico mais certo,
que a cor negra é um amor

És partideiro. Uma aula. O estribilho estabelece o diálogo professoral com um possível desafiante ou com os ouvintes, a saber qual a diferença entre o partido e a chula. Na primeira estrofe cobra que a resposta seja rápida e sem vacilo. A seguir informa que versos decorados ou pobres de conteúdo não são aceitos, uma de suas grandes críticas ao que estava sendo praticado e gravado. Na terceira estrofe vem a resposta. A diferença é que a chula não é cantada, é apenas dançada (ou contém canto acompanhante, secundário). Na chula raiada sim, são inseridos versos de improviso, sendo ela uma modalidade transitória ao partido. No último verso há uma requisição de Aniceto à um herdeiro que carregue sua memória e conhecimento.

(refrão)
Se você é partideiro
saberá me informar
do partido para a chula
a diferença que há
[...]
me responda bem direitinho
não pise na bola, não vá vacilar
se de fato és partideiro
porque tanto imaginar
[...]
versos decorados não aceito
quero é ver você improvisar
dentro do contexto
não se manda ma com Maricá
[...]
chula raiada é cantada
é preciso estribilhar
assim disse o que te conhece
o partido-alto em qualquer lugar
[...]
eu quero deixar um substituto
para me apresentar

recordando as minhas memórias
quando Jesus me levar

Quem é teu pai. Cantada em parceria com Dona Ivone Lara, em ritmo de capoeira, a métrica da pergunta (redondilha) que conduz a música também é comum nas rodas dessa síntese de luta com dança, assim como a reincidência do jogo de pergunta e resposta. No diálogo, Dona Ivone representa a Capoeira e responde a indagação sobre quem é o seu pai. A resposta não é direta (sou filha de bamba) e fica no ar a interpretação o que, ou quem, é esse bamba.

Capoeira quem é teu pai? (Aniceto)
sou filha de bamba, (Dona Ivone)
eu nasci do jongo sou africana irmã do samba.

Capoeira quem é teu pai? (Coro)
sou filha de bamba, (Dona Ivone)
sou irmã da chula batukegê cateretê.

Capoeira quem é teu pai? (Coro)
sou filha de bamba, (Dona Ivone)
irmã do lundu candomblé macumba vim de aruanda.

Capoeira quem é teu pai? (Coro)
sou filha de bamba, (Dona Ivone)
o grande estrangeiro que predomina em qualquer terreiro.

Capoeira quem é teu pai? (Coro)
sou filha de bamba, (Dona Ivone)
já falei repito eu vim do jongo surgi dos quilombos.

Uma interpretação possível: a capoeira responde que surgiu nos quilombos; é irmã do samba, chula, lundu, candomblé, macumba, cateretê; é africana; veio de Aruanda, lugar místico na religião afro e/ou vontade de voltar a Luanda; seu pai é o grande estrangeiro que predomina em qualquer terreiro. Pode ser Olodumarê, entidade criadora e suprema no Candomblé, a cultura banta ou somente o jongo, já que ela afirma que nasceu dele. O que você acha?

Mulher na presidência. A única música do álbum que não faz referências diretas a ancestralidade negra ou ao partido-alto. É uma manifestação política com ares de feminismo. Afirma que os problemas sociais do país seriam resolvidos se eleita uma presidenta, devido ao perfil diligente das mulheres. É possível sugerir referência às sociedades matriarcais.

Dona Maria Luiza. O álbum fecha com a participação de Clementina de Jesus e retoma a importância do sapateado. Como é parte de sua essência originária, Aniceto insiste em trazê-lo à

tona e o faz em parceria com uma reconhecida partideira e dançadora de jongo. A letra não tem conteúdo discursivo direto e a música se destaca pelos aspectos simbólicos que carrega.

(refrão)
Dona Maria Luiza
Sapateia que eu quero ver
Mostre ao povo interessado
Que suas cadeiras têm dendê
[...]
Mas os presentes batem palma (Clementina)
Pra você dizer no pé
Prove assim o teu valor
Sapateia por favor

O SAMBA NÃO PODE PARAR

A diáspora africana no Brasil é carregada de elementos de resiliência, sendo os mais tradicionais o samba, a capoeira e o candomblé, que juntos sintetizam diversos rituais e expressões religiosas e profanas da africanidade no Brasil e marcam na cultura brasileira a sincronia entre o místico, o corpo, o cantado e a espiritualidade, em uma tríade entre o que sentimos, falamos e movimentamos. São manifestações de ancestralidade que expressam resistência política, cultural e econômica negra.

O objetivo desse texto foi sugerir que, a partir das concepções de Maria Antonieta Antonacci e Beatriz Nascimento, as memórias culturais, políticas e econômicas ancoradas em Aniceto, advindas de sua ancestralidade, da tradição oral, do partido-alto, dos contemporâneos que perpassaram sua trajetória, de seu trabalho e militância, expressados e defendidas publicamente nos mais diferentes espaços, o apresentam como um *quilombo* da história do tempo presente no Brasil.

Para além de Aniceto, também pensamos nas faces quilombolas das próprias expressões culturais que o fazem, tal qual o samba e o jongo. E o próprio documento fonográfico que nos legou, possibilitando ampliar essa herança no espaço e no tempo. Outros artistas e obras também demandam semelhante olhar, mas os mestres do partido-alto que ainda se encontram, ou não, entre nós, têm muito a informar. Como poetizou, há mais de 40 anos, o jovem Paulinho da Viola,

> O samba hoje tem grandes compromissos que reduzem a criatividade dos sambistas aos limites ditados pelo grande espetáculo. No partido, porém, tudo acontece de um jeito mais espontâneo. Por isso, sempre haverá partideiros. E o verso, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um. (PARTIDEIROS, 1978)

Axé!

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita; SILVA, Vágner Gonçalves da. Foi conta pra todo canto. *Do afro ao brasileiro*. Música popular e cultura religiosa afro-brasileira. Sem data. Disponível em http://www.doafroaobrasileiro.org/contacanto2.html. Acesso em: 05/05/2003.

ANICETO do Império – Partido Alto Nota 10. *Disco GS*. Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/release/5282762-Aniceto-Do-Imp%C3%A9rio-Partido-Alto-Nota-10. Acesso em 07/05/2023.

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. 2ª ed. São Paulo: EDUC, 2014.

COSTA, Daniel. Aniceto do Império, o partideiro maior. *GGN*, 2022. Disponível em https://jornalggn.com.br/memoria/o-partideiro-maior-aniceto-do-imperio/. Acesso em: 03/05/2023.

CULTNE. Aniceto do Império Pt1. *Acervo CULTN TV*, 2021. 10min. Disponível em: https://acervo.cultne.tv/especiais-cultne/festivais-e-eventos/159/flisamba/video/2792/aniceto-do-imperio-pt1-flisamba-2021. Acesso em: 26/04/2023.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2001. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/default.asp.

FIRMO, Walter. *Cantor Aniceto do Império (Aniceto de Menezes e Silva Júnior)*. Acervo Instituto Moreira Salles / Coleção Walter Firmo. Rio de Janeiro, c. 1975.

JANUÁRIO Garcia: fotógrafo, negro, brasileiro, 2023. Disponível em: https://www.januariogarcia.com.br/.

GARCIA FILHO, Januário. *Capa e contra capa*. Partido Alto Nota 10. Rio de Janeiro: CID, 1984. LP.

LIMA, LJRS. *'Essa história você precisa ouvir!': memórias do circuito de música negra do Rio de Janeiro (1887-1972)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de História. Niterói, 2022.

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

_____. *"A Presença Africana na Música Popular Brasileira"*. Revista Espaço Acadêmico, n. 50, julho/2005, ano V. Disponível em: http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-172.htm. Acesso em: 03/05/2023.

NASCIMENTO, Beatriz. *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*. In: RATTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.

SILVA JÚNIOR, Aniceto de Menezes e Silva. *Partido Alto Nota 10*. Rio de Janeiro: CID, 1984. LP.

SILVA JÚNIOR, Aniceto de Menezes e Silva e CAMPOLINO, Nilton. *Raízes da África. In: O partido alto de Aniceto e Campolino*. Rio de Janeiro: Femurj/MIS, 1977. LP.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, L.A. *Balança que o samba é uma herança samba, partido alto, mercado fonográfico e sambistas nas décadas de 1960 a 1980.* 2020**.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília 2020.

Documentários

ANICETO do Império: em dia de alforria?. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: J.M Produções e Embrafilme, 1981. 11min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wZ88t4VvkDg

ÔRÍ**.** Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989. 131min. Relançado em 2009, em formato digital.

PARTIDO-ALTO**.** Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. 23min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C44D2q0tCIE

PARTIDEIROS. Direção de Carlos Tourinho e Clovis Scarpino. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. 13min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc

ANEXO: Música "Desaforo".

Você me chamou de candengo (Aniceto)
Desaforo de você (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Me chamou assim por quê? (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Te garanta que eu quero ver (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Deixa o dia amanhecer (Martinho)

Cê me chamou de candengo (Aniceto)
Tu não é ABCD (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Cartilha que a gente lê (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Me escuta pra aprender (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Sou uma cabeça de ipê (Aniceto)

Você me chamou de candengo (Martinho)
Mas teu telhado é de sapê (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Eu só jogo fogo pra arder (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
E a água não apaga por quê? (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
O fogo que eu já botei dendê (Martinho)

Mas cê me chamou de candengo (Aniceto)
Olha vou amarrar você (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo
Grama seca vais comer (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo
Eu sou feito, o meu quelê (Aniceto)
Seu zé me chamou de candengo
É de Angola, podes crer (Aniceto)

Você me chamou de candengo (Martinho)
Nunca vi o teu ilê (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Testei e não podes correr (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Você não canta por quê? (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Não pode se defender (Martinho)

Tua voz está num pote (Aniceto)
Pote cheio de dendê (Aniceto)
Hoje é segunda (Aniceto)
A sexta eu te solto (Aniceto)
Do contrário vai morrer (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
É porquê (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Cuidado a palavra tua tem dendê (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Pode te machucar, por quê? (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)

Eu posso ser candengo pra você (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Sou filho de Obaluaê (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Você é preto velho, mas eu sou erê (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Eu sou protegido por erê (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
nesse momento Martinho começa a fazer parte do coro indicando que sairá do desafio

Da cabeça da Angola, podes crer (Aniceto)
Mas você me chamou de candengo (coro)
Boto logo pra arder (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Huuuum gererê (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Partideiro é isso podem crer (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Falou Aniceto vai falar você (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Zé não tenho nada pra dizer (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Já tô cheio de aprender (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Huuuum ê (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Canta direto que eu quero ver (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)
Hum você não canta por quê? (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)

Sapateia Dona Idê (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Diga no gogó quero ver (Aniceto)
Seu Zé me chamou de candengo (coro)
Eu sou filho de Oxóssi okê! (Aniceto)
Seu zé me chamou de candengo (coro)
O meu dente já tá até a doer (Martinho)
Você me chamou de candengo (coro)

Quem me ajuda é seu bambaquerê (Aniceto)
Seu zé me chamou de candengo (coro)
Atotô Obaluaê (Martinho)
Okê! (Aniceto)