

## A transitividade do samba: uma análise interdisciplinar

Walter Garcia

(Universidade de São Paulo, São Paulo-SP)

**Resumo:** Adensar a reflexão teórica nos estudos de música popular é uma tarefa tão necessária quanto ainda pouco empreendida no Brasil. Isso dificulta, junto de outros fatores, a consolidação desses estudos como campo autônomo. O objetivo principal deste artigo, assim, é o de colaborar para tal adensamento, o que se pretende fazer em perspectiva interdisciplinar. Inicialmente, o trabalho retoma a noção de transitividade apresentada por Muniz Sodré nos ensaios *Samba, o dono do corpo* (SODRÉ, 1998) e *A lira independente* (SODRÉ, 1991), bem como a aplicação que dela fez Carlos Sandroni, em *Feitiço decente* (SANDRONI, 2012); e propõe uma tipologia que visa melhor esclarecer as relações entre o samba e os “sentimentos vividos”. A seguir, a fim de investigar um caso particular de transitividade, o artigo examina *É bom parar*, composição de Rubens Soares e Noel Rosa gravada por Francisco Alves para o carnaval de 1936 (*É BOM...*, 2000). A análise parte da crônica de João Máximo e Carlos Didier, em *Noel Rosa: uma biografia* (MÁXIMO; DIDIER, 1990), e da síntese que dela fez Carlos Sandroni (2012) no campo da etnomusicologia; mas busca aprofundar o entendimento da forma daquela canção voltando-se tanto para a estrutura poético-musical quanto para a interpretação dos sentidos de tal estrutura à luz do processo histórico.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira. Samba. Transitividade. Noel Rosa. Música e Interdisciplinaridade.

### The transitivity of samba: an interdisciplinary analysis

**Abstract:** Deepening theoretical reflection in the field of popular music is a task as necessary as it is still little endeavored in Brazil. This fact makes it difficult, among other factors, to establish an autonomous field of study. The main objective of this article, therefore, is to collaborate for such purpose from an interdisciplinary perspective. The article begins by resuming the notion of transitivity presented by Muniz Sodré in his essays *Samba, o dono do corpo* (SODRÉ: 1998) and *A lira independente* (SODRÉ, 1991), as well as its application by Carlos Sandroni in *Feitiço decente* (SANDRONI, 2012). Next, it proposes a typology that aims to better clarify the relationship between samba and “lived feelings”. Then, to investigate a specific case of transitivity, this article examines *É bom parar*, a composition by Rubens Soares and Noel Rosa recorded by Francisco Alves for the 1936 carnival (*É BOM...*, 2000). The analysis is based on the chronicle of João Máximo and Carlos Didier in *Noel Rosa: uma biografia* (MÁXIMO; DIDIER, 1990) and its synthesis by Carlos Sandroni (2012) in the field of ethnomusicology; but it seeks to deepen the understanding of the form of that song turning both to its poetic and musical structure and to the interpretation of the meanings of this structure in light of the historical process.

**Keywords:** Brazilian popular music. Samba. Transitivity. Noel Rosa. Music and interdisciplinarity.

Muniz Sodré abre *Samba, o dono do corpo* com uma pergunta: “Qual o sentido do samba no interior da sociedade brasileira?”. O ensaio, cuja primeira edição em livro saiu em 1979, oferece “**uma** resposta” complexa a partir de “fontes geradoras de significação” identificadas na cultura negra (SODRÉ, 1998: 9, grifo do autor)<sup>1</sup>. De forma plural, diversos sentidos são apontados conforme Sodré se volta:

- a) para “o percurso da síncopa” (SODRÉ, 1998: 11 e 33);
- b) para o estabelecimento de “instituições religiosas negras” (SODRÉ, 1998: 14), de organizações comunitárias e de territórios (SODRÉ, 1998: 14-18; 35-37; 51-52; 58-59; 65);
- c) para as “letras de samba” (SODRÉ, 1998: 43-47);
- d) para a comercialização, “a profissionalização do músico negro” e o ritmo do espetáculo (SODRÉ, 1998: 39-41; 49-54).

Neste artigo, inicialmente farei a revisão teórica da noção de “transitividade discursiva” da letra (SODRÉ, 1998: 46). Por meio da **transitividade**, cria-se um dos sentidos do samba que aqui procurarei abordar, o de **falar** a existência de quem vive “**no** samba ou com ele” (SODRÉ, 1998: 52, grifo do autor)<sup>2</sup>. A discussão da **transitividade** foi posteriormente desdobrada por Muniz Sodré em *A lira independente*, ensaio que tinha por foco Noel Rosa e, em boa medida, relações entre a sua poética e a de Chico Buarque de Holanda (SODRÉ, 1991: 8-11). E a noção também foi citada por Carlos Sandroni em *Feitiço decente*, outra vez com foco em Noel Rosa, mas retificando em parte, como veremos, a argumentação de Sodré (SANDRONI, 2012: 153-155). Concluída a revisão teórica, um exemplo concreto de **transitividade** será estudado. Retomarei a análise que Sandroni (2012: 146-147), baseando-se na crônica de João Máximo e Carlos Didier (1990: 410-411), empreendeu de *É bom parar*, composição de Rubens Soares e de Noel Rosa (É BOM..., 2000). E, em chave interdisciplinar, examinarei a forma desse samba que, gravado por Francisco Alves, foi “o maior sucesso” do carnaval de 1936, no Rio de Janeiro (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 410), permanecendo no repertório carnavalesco da cidade até pelo menos a década de 1960 (CABRAL, 1961: 3; SUCESSOS..., 1965: 7; CARNAVAL..., 1967: 3).

## O dono do corpo

Antes de passar à discussão da **transitividade**, contudo, é necessário sumariar o fundamento principal do ensaio de Muniz Sodré, a fim de entender a força que, para ele, organiza a constelação de sentidos do samba. Esse fundamento, cujas raízes se encontram em Exu – “princípio de movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite falar” (SODRÉ, 1998: 68) –, é captado na experiência coletiva do samba. E a origem dessa experiência é localizada nas formas de resistência negra durante o sistema escravista.

Sodré retoma, citando Nina Rodrigues, a coreografia de danças no Quilombo de Palmares: dispostas em círculo, as pessoas cantavam e batiam palmas; ao centro, um dançarino; o convite para quem iria substituí-lo era feito “por simples aceno ou violento encontrão”; esse “encontrão” era “dado geralmente com o umbigo (*semba*, em dialeto angolano) mas também com a perna” (SODRÉ, 1998: 12).

<sup>1</sup> A data da primeira edição de *Samba, o dono do corpo* é importante para melhor situar o ensaio. Contudo, para este artigo utilizo a segunda edição, que, embora sem alterar substancialmente o texto, resultou de “pequenas modificações” e de alguns acréscimos feitos pelo autor (SODRÉ, 1998: 7-8).

<sup>2</sup> Não custa advertir que, ao analisar a característica da “transitividade discursiva” da letra, não abordarei o tema da construção do samba como emblema da nacionalidade nos anos 1930.

Derivado do gesto da umbigada, samba então seria o nome genérico de um “rito de dança e batuque” da tradição bantu (SODRÉ, 1998: 12)<sup>3</sup>. Desse momento inicial, elevado à potência da memória de Palmares, o ensaio salta e tece uma síntese de longo alcance no tempo e no espaço:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (SODRÉ, 1998: 12)<sup>4</sup>.

A síntese embasa a argumentação de Muniz Sodré, que avança até a casa da Tia Ciata, frequentada por, entre outros, Pixinguinha, Donga, Sinhô – não custa dizer, após a Abolição (SODRÉ, 1998: 13-18) –, e chega aos “**lugares paralelos**” nos quais, em tempos mais recentes, se faz oposição às “receitas estereotipadas da indústria do disco e do carnaval-espetáculo” (SODRÉ, 1998: 58; grifo do autor). Ao longo de todo o processo, o samba é estudado “como um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de **resistência** cultural – [que] encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra” (SODRÉ, 1998: 10, grifo do autor). Desse ângulo, a experiência coletiva do samba articula as seguintes dimensões:

a) ao estímulo do batuque sincopado, a dança torna o corpo negro presente, atuante (SODRÉ, 1998: 11-12; 65; 67-68);

b) o canto individual **fala** e é escutado na sua expressão de sentimentos (SODRÉ, 1998: 45), de “opiniões, fantasias e frustrações” (SODRÉ, 1998: 59), bem como na elaboração da utopia “de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real-histórico” (SODRÉ, 1998: 65);

c) a produção artesanal “trabalhada como uma joia” (SODRÉ, 1998: 57 e 59), a “abertura do processo musical à participação das pessoas” (SODRÉ, 1998: 51), o canto em coro (SODRÉ, 1998: 53) e a difusão “no circuito da festa” (SODRÉ, 1998: 51) reafirmam “valores da comunidade de origem” e narram vivências das quais se pode extrair “uma filosofia da prática cotidiana” (SODRÉ, 1998: 44-45).

## Transitividade discursiva

Na confluência de mais de uma dessas dimensões, é gerada a “transitividade discursiva” da “letra do samba tradicional” (SODRÉ, 1998: 44). De modo mais específico, a qualidade decorre da reelaboração de situações concretamente vividas e do uso da linguagem como instrumento de conhecimento e de ação:

<sup>3</sup> Será útil citar algumas informações com que trabalhei anteriormente, quando da análise de *A preta do acarajé*, composição de Dorival Caymmi (GARCIA, 2013: 108-109): Edison Carneiro, em *Folgedos tradicionais*, já havia proposto que modalidades como “tambor, bambelô, coco, samba-de-roda, partido-alto, batuque, jongo, caxambu” fossem chamadas genericamente de “samba de umbigada” (CARNEIRO, 1974: 32); José Ramos Tinhorão, em *Os sons dos negros no Brasil*, pesquisou a origem africana e a presença do gesto de umbigada, tanto no Brasil como em Portugal (TINHORÃO, 1988: 45-68); em seu estudo, Carneiro havia se referido apenas a Angola; Tinhorão, por sua vez, incluiu o Congo na região africana em que há umbigada; a inclusão se alinha com, dentre outros, Nei Lopes: “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 [...]” (LOPES, 2005: 33). Não custa lembrar que o gesto da umbigada permanece hoje em danças afro-brasileiras.

<sup>4</sup> A síntese de Muniz Sodré inspirou pelo menos dois outros ensaios muito interessantes: *A malandragem e a formação da música popular brasileira*, de Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. (1984: 511-512; 517), e *Caymmi: uma utopia de lugar*, de Antonio Risério (1993: 27). Para um ensaio também muito interessante e que discorda da visão de Sodré, consultar *Samba, estereótipos, desforra*, de José Paulo Paes (1985).

[...] O texto verbal da canção não se limita a **falar sobre** (discurso **intransitivo**) a existência social. Ao contrário, **fala** a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem da transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais (SODRÉ, 1998: 44, grifos do autor).

Note-se que “falar sobre” implica uma relação de transitividade indireta e não de intransitividade<sup>5</sup>. Esse aspecto já foi notado por Carlos Sandroni e adiante será abordado. Por ora, chama atenção o fato de que os exemplos de “transitividade discursiva” trazidos por Muniz Sodré, na continuidade da passagem acima citada, não vêm da tradição oral como se poderia imaginar e sim, do rádio e do disco: Sinhô, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Dorival Caymmi. Junto deles, “gente branca como Noel Rosa, Mário Lago e Paulo Vanzolini” (SODRÉ, 1998: 44-46). Ocorre que, para Muniz Sodré, raça ou classe não explicam, por si só, o fenômeno, que tampouco se encontra impedido pelos processos dominantes de gravação, difusão e consumo – em que pese a franca defesa que Sodré faz, tomando de empréstimo uma expressão de Georges Friedmann, do “**meio natural** do samba” e do seu ritmo ligado ao funcionamento do “corpo humano” (SODRÉ, 1998: 51, grifo do autor).

Trata-se, na verdade, de uma **posição cultural**, de um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo polo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas. A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos **vividoss**, as convicções, as emoções, os sofrimentos **reais** de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise (SODRÉ, 1998: 45, grifos do autor).

Trocando em miúdos, determinante para o fenômeno é o lugar sociocultural em que o sambista se posiciona: o da “canção negra”, em intersecção com o das “classes economicamente subalternas” – nas quais, como se sabe, a maioria da população negra se encontra. Raça e classe se associam no argumento, mas a perspectiva não é a da mestiçagem, com a sua ideologia de “ser aberta e indefinida, podendo abarcar qualquer diferença” (VIANNA, 1995: 151) à medida que busca idealmente equilibrar antagonismos, ainda que de maneira precária, sem dissolvê-los e sem permitir nenhuma polarização<sup>6</sup>. O texto de Sodré não se desenvolve sem lacunas, como

<sup>5</sup> Muniz Sodré se refere ao “discurso”, ou seja, à “língua em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2008: 207). Mas a adjetivação que utiliza, “discurso intransitivo” ou “discurso transitivo”, bem como o argumento que desenvolve podem ser mais bem compreendidos se lembrarmos as classificações que a gramática normativa estabelece no estudo do predicado verbal. Intransitivo é o verbo que contém em si, de modo integral, o sentido de uma ação. Já os verbos transitivos “exigem certos termos para complementar-lhes o significado”. Quando a ação se transmite “diretamente, ou seja, sem o auxílio da preposição” a outros elementos do predicado, o verbo é chamado transitivo direto. E, quando a ação se transmite “por meio da preposição”, o verbo é considerado transitivo indireto (CUNHA; CINTRA, 2017: 149-150). Daí por que “**falar sobre** [...] a existência social” (SODRÉ, 1998: 44; grifo do autor) implica uma relação de transitividade indireta. Note-se, entretanto, que a classificação de um verbo pode variar conforme o seu significado e a estrutura da oração. Assim, “**fala** a existência” (SODRÉ, 1998: 44, grifo do autor) implica uma relação de transitividade direta. E, em um verso como “Que estão falando alto pelos botecos” (O QUE..., 1993), a ação está completamente contida na locução verbal, considerada, portanto, intransitiva.

<sup>6</sup> Para a crítica dessa ideologia, a partir da qual o livro de Hermano Vianna desdobra “o sucesso e a relevância do projeto homogeneizador” de Gilberto Freyre, consultar João Camillo Penna (2003: 373). Para entender mais profundamente a questão, contudo, vale lembrar que a leitura da própria obra de Freyre é imprescindível, a começar

aliás todo ensaio que procura captar, com acuidade, processos históricos<sup>7</sup>. Assim, penso que o raciocínio pode ser mais bem compreendido quando consideramos não apenas a intenção expressa do autor de estudar o samba inserindo-o no processo de longa duração de resistência negra, mas também à luz das relações que a “extrema vitalidade assimiladora” dos diversos povos bantos (MOURA, 1983: 15) estabeleceram, ao longo do tempo, ou com a hegemonia da cultura europeia, ou com a da mestiçagem cultural. Emprego “hegemonia” conforme o conceito foi trabalhado por Raymond Williams a partir de Antonio Gramsci: “um conjunto de significados e valores”, formado em um processo dinâmico de seleção e de incorporação, que cria expectativas e constitui uma “realidade de dominação” à medida que esses valores e significados “são experimentados enquanto práticas” – em outras palavras, são vividos; nessa dinâmica, as “estruturas internas” da hegemonia, “muito complexas”, são “renovadas, recriadas e defendidas” de forma contínua e “podem ser constantemente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas” (WILLIAMS, 2011: 51-54).

Em suma, *Samba, o dono do corpo* não ignora a presença efetiva de gente branca, mas busca enfatizar que a “seleção de elementos negros” foi o fator decisivo para que o samba se afirmasse “como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais” (SODRÉ, 1998: 35). Numa tentativa de esquematização: de um lado, isso foi possível porque o sentido do “complexo civilizatório” bantu é “menos comprometido com a manutenção de formas tradicionais fixas, e fundamentalmente sensível às conjunturas históricas vividas e aos encontros culturais” (MOURA, 1983: 15); de outro lado, porque a resistência das culturas africanas provocou modificações profundas no funcionamento hegemônico, seja da cultura europeia, seja da ideologia da mestiçagem, apontando para a possibilidade concreta de “um espaço de alacridade” como “antídoto para essa dificuldade visceral do Ocidente em face da aproximação real, territorial, das diferenças” (SODRÉ, 2002: 182)<sup>8</sup>.

Já em contraposição ao “discurso **transitivo**” do “samba tradicional”, Muniz Sodré identifica o “discurso **sobre** o popular” de “um compositor como Chico Buarque de Holanda”

---

por *Casa-grande & Senzala* (FREYRE, 1995). Para uma crítica mais extensa da “tradição do pensamento brasileiro” que se adensou com Freyre, consultar Abdias Nascimento, *O genocídio do negro brasileiro*, sobretudo o capítulo II, “Escravidão: o mito do senhor benevolente” (NASCIMENTO, 1978: 48-60), e o capítulo X, “A perseguida persistência da cultura africana no Brasil” (NASCIMENTO, 1978: 101-107). Para a crítica de espetáculos atuais que levam adiante a ideologia da mestiçagem, tentando conciliar “o problema da identidade nacional e o valor da diversidade” e se equilibrar “na linha tênue que separa a crítica ao preconceito (de cor, de classe, de gênero, contra os portadores de deficiência, homossexuais etc.) e a explicitação do conflito que o combate ao preconceito parece exigir”, mas que acabam por repor a visão confortável e falaciosa “de que esses problemas são residuais”, consultar Maria Eduarda da Mota Rocha (2017: 160 e 168).

<sup>7</sup> Inspiro-me em Theodor W. Adorno (2003: 27), muito embora suas considerações tenham por base autores e problemas bem diversos daqueles que abordo.

<sup>8</sup> Essa citação não é extraída de *Samba, o dono do corpo*, e sim, de *O terreiro e a cidade*. No original, Muniz Sodré não se refere ao samba, mas à “comunidade-terreiro”. É de minha responsabilidade, portanto, a particularização que, salvo engano, não desmerece o pensamento de Sodré. Contudo, é de se notar que *Samba, o dono do corpo* apresenta passagens bastante discutíveis ao radicalizar o argumento. Por exemplo, ao analisar o “fenômeno da ‘compra de sambas’ à luz de “uma vivência artesanal (não capitalista) de produção de música” que permitiu “conceber-se o samba como algo capaz de circular socialmente sem o reconhecimento da verdadeira autoria”, Muniz Sodré afirma que, “ao valor universalista, centralizador e individualizante do sistema dominante, contrapunha-se uma resistência simbólica: uma prática que, embora explorável, indicava um sistema alternativo ou paralelo de valores” (SODRÉ, 1998: 57). A discussão, no entanto, extrapolaria os limites deste artigo, pois deveria considerar, em primeiro lugar, que o autor apresenta uma análise bem mais abrangente da “forma social negro-brasileira” em *O terreiro e a cidade* (SODRÉ, 2002: 20) e, em segundo lugar, que Muniz Sodré desenvolve uma reflexão filosófica da organização social do terreiro e da construção da subjetividade – e, no seu bojo, da corporeidade – em *Pensar nagô* (SODRÉ, 2017: n.p.), livro mais recente, que retomou e aprofundou escritos anteriores. Para um artigo também recente e que aborda, de modo muito interessante, “o samba sob o prisma da crítica pós-colonial” e “a cultura negra como uma contestação à modernidade”, consultar Amailton Magno Azevedo (2018: 44).

(SODRÉ, 1998: 44-45, grifos do autor)<sup>9</sup>. O pensamento foi ampliado em *A lira independente*, ensaio publicado no *Songbook Noel Rosa, volume 3*, como ponto de partida para Muniz Sodré analisar semelhanças e diferenças entre o samba de Noel e o de Chico.

O principal traço em comum é o lirismo, “no sentido radical de devolver as coisas ao coração, abolindo as diferenças entre o mundo interno e externo” (SODRÉ, 1991: 8). Porém, de um lado, Noel “é bastante ‘transitivo’, ou seja, fala a partir de uma vivência num certo cotidiano (não fala ‘sobre’), fala o mundo, como o trabalhador quando se refere à operação de trabalho” (SODRÉ, 1991: 8, grifo do autor). O seu samba se constrói a partir da vida concreta de Vila Isabel – uma “‘cidade independente’, como ele define em *Palpite infeliz*”, pois modos “da cidade comunitária”, da “urbanidade tradicional” se mantiveram no bairro, na década de 1930. Desse ponto de vista, Noel Rosa compreende e redimensiona a “distância do povo em relação à ordem oficial das coisas” e o “açodamento de algumas das transformações trazidas pela modernização”. Se a chave da sua poesia é o Romantismo, o “cunho modernista” transparece pela adoção irônica ou corrosiva dos “significados correntes” da vida urbana (SODRÉ, 1991: 8-10).

De outro lado, o samba de Chico Buarque reflete sobre o espaço social, a existência, e os reorganiza na linguagem que, por sua vez, também reflete sobre si mesma. Assim, a chave do seu lirismo é o Modernismo.

Samba é aí a metáfora de saída da angústia gerada por um *socius* e um cotidiano sem plenitude existencial. Neste movimento criativo, há seriedade crítica, elaboração linguística e busca de uma tensão poética, que conferem uma certa intransitividade ao texto de Chico, mas ao mesmo tempo o colocam no lugar próprio aos líricos da boa estirpe modernista.

Com “intransitivo” queremos designar um “falar sobre” o mundo: a moça triste na janela, o sabiá, o operário que cai na contramão atrapalhando o tráfego são construções de uma subjetividade e não vivências ou convivências externas. Neste processo, são interlocutores de Chico tanto o homem comum quanto a própria poesia enquanto projeto de reflexão sobre o mundo (SODRÉ, 1991: 8).

Tal como se lia em *Samba, o dono do corpo*, “um ‘falar sobre’” é novamente classificado como “intransitivo”. Agora fica mais compreensível que Muniz Sodré se refere a certa autonomia do samba de Chico Buarque, na linha da autoconsciência da arte modernista que pensa seus meios técnicos e desconfia da capacidade de retratar a vida concreta e de nela intervir. A questão é ampla, cheia de nuances<sup>10</sup>. Nos limites deste artigo, deixarei de lado as questões

<sup>9</sup> Em nota, Muniz Sodré adverte que “a Bossa Nova institui também a sua transitividade, não relativa à vida popular, mas ao universo ideológico (comportamentos, consumo, educação) da classe média urbana” (SODRÉ, 1998: 111).

<sup>10</sup> Dentre outros, Santuza Cambraia Naves e Lorenzo Mammi, sem se referir aos estudos de Muniz Sodré e sem adotar as suas bases epistemológicas, também notaram o uso da metalinguagem não apenas na obra de Chico Buarque, mas na MPB em geral. Escaparia muito aos propósitos deste artigo, porém, abordar os termos, diversos entre si, com que Naves e Mammi formularam a questão, bem como as diferentes conclusões a que chegaram. Apenas registro que os autores discordaram na extensão e no sentido geral do processo. Naves, seguindo de perto considerações já apresentadas em textos que Augusto de Campos reuniu em *Balanço da bossa e outras bossas* (CAMPOS, 1986: 38-39; 84-85), sublinhou a continuidade entre a bossa nova e vertentes da MPB (NAVES, 2010: 27; 30-31; 40-42). Já Mammi observou não só desdobramentos como também a “sensação de distância” que a “afirmação de continuidade” impõe reconhecer (MAMMI, 2017b: 85-86) nas relações entre: a) “gêneros tradicionais” (MAMMI, 2017a: 64); b) João Gilberto e Tom Jobim; c) diversas atuações da MPB, dentre as quais, a de Chico Buarque (MAMMI, 2017a: 65-67); d) a chamada vanguarda paulista (MAMMI, 2017b: 84-89). Mammi ainda assinalou que “o golpe militar e a industrialização selvagem que se seguiu” provocaram inflexões fundamentais nesse processo (MAMMI, 2017a: 65).

que concernem à MPB de Chico Buarque e retomarei a utilização de Muniz Sodré por Carlos Sandroni. Depois de examiná-la, irei propor uma interpretação de *É bom parar*, de Rubens Soares e Noel Rosa. Interpretação que tem por objetivo estudar a **transitividade** de um samba que encapsula e potencializa momentos de lazer na cidade Rio de Janeiro, nos anos 1930, celebrando “sentimentos **vividoss**” (SODRÉ, 1998: 45, grifo do autor) e ensinando “uma filosofia da prática cotidiana” (SODRÉ, 1998: 45) – mas samba cuja construção artística também mobilizou, dentre outros recursos, a ironia, a propaganda e a paródia a fim de ingressar no mercado de canções carnavalescas.

## Três tipos de samba

Em *Feitiço decente*, Carlos Sandroni cita Muniz Sodré substituindo “intransitivo”, como se lê no original, por “transitivo indireto”:

A letra do samba tradicional [é] um discurso **transitivo direto**. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a **falar sobre** (discurso **transitivo indireto**) a existência social. Ao contrário, **fala** a existência... as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social (SODRÉ, 1979: 34-35, grifos do autor *apud* SANDRONI, 2012: 154).

A alteração é justificada por Carlos Sandroni em nota de fim: “Troquei os termos empregados por Sodré, pois ele fala de passagem do transitivo ao intransitivo, o que não se verifica” (SANDRONI, 2012: 248). A retificação está correta na lógica da gramática normativa, mas quero levar adiante o que expus e chamar atenção para a tipologia que Muniz Sodré nos apresenta no conjunto de seus dois ensaios:

- a) de um lado, o “samba tradicional”, transitivo, fala as coisas do mundo e intervém diretamente nas relações sociais que lhe deram origem (SODRÉ, 1998: 44-45);
- b) de outro lado, o samba distanciado de “sentimentos **vividoss**” (SODRÉ, 1998: 45, grifo do autor) reorganiza a existência “pela poesia” (SODRÉ, 1991: 8), criando um mundo próprio, intransitivo, no qual se reúnem a autorreflexão dos recursos composicionais e a reflexão sobre “as coisas [que] estão no mundo”.

Abrirei parênteses, pois a menção de *Coisas do mundo*, *minha Nega* merece mais que uma nota de rodapé. Tenha ou não Paulinho da Viola recriado liricamente fatos por ele vividos – e escutar que o sujeito da canção toca uma viola reforça essa ideia, ainda que de modo um tanto ingênuo –, as personagens Nega, Zé Fuleiro e Seu Bento adquirem espessura literária nesse samba, assim como o “corpo”, a “discussão” e o pandeiro “que depois ficou no chão”: aqueles nomes designam personagens típicos, e escutamos seus sentimentos, suas dificuldades, contradições, alguns comportamentos e lugares da cidade em que habitam ou por onde passam;<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ao afirmar que Nega, Zé Fuleiro e Seu Bento são personagens típicos, tomo por base as associações entre particularidade e tipicidade estudadas por Georg Lukács:

[...] a particularidade como categoria específica do campo estético é, negativamente, a renúncia a reproduzir a totalidade extensiva da realidade; e, positivamente, a representação de uma “parcela” da realidade, representação que – reproduzindo a sua totalidade intensiva e a direção do seu movimento – clarifica a realidade através de um determinado e essencial ponto de vista. A propriedade específica desta “parcela” de realidade consiste em que nela as determinações essenciais da integridade da vida (na medida em que podem

já a concretude do cadáver, a da rixa e a do instrumento musical, embora literais, constroem um relato que é um símbolo, um relato cujo sentido geral ultrapassa a própria narrativa – trata-se do encontro com a morte prematura e violenta, na rua, em meio a outras pessoas<sup>12</sup>. Acresce que a conversa do sujeito lírico, recordando fatos passados, refletindo sobre o seu próprio fazer de sambista e anunciando desejos, é arrematada por versos que não deixam dúvida quanto à sua incapacidade de compreender diretamente a vida: “Hoje eu vim, minha Nega / Sem saber nada da vida / Querendo aprender contigo / A forma de se viver / As coisas estão no mundo / Só que eu preciso aprender” (COISAS..., 1996). Lorenzo Mammì, ao retomar a crítica de Nuno Ramos, afirmou que a obra de Paulinho da Viola “observa de longe, como um valor já consolidado”, o samba, dentre outros gêneros musicais (MAMMÌ, 2017b: 85). Nos termos do que aqui se aborda, *Coisas do mundo, minha Nega* transfigura o mundo, na esfera da poesia cantada, a partir da reflexão e da melancolia de não conseguir extrair o conhecimento que intuitivamente se sabe que deveria estar ao alcance das mãos.

Parênteses fechado, retomemos os dois tipos de samba discutidos por Muniz Sodré. À primeira vista – e passando ao largo do fato de que a arte moderna também forjou, não sem limites ou problemas, suas formas de atuação na realidade e nas relações sociais –, o que a tipologia parece salientar é a diferença entre a tradição oral e o processo de realização no mercado hegemônico. Nessa chave é que Carlos Sandroni se apropriou da passagem de Muniz Sodré. Pois, para Sandroni, quando alguém improvisa numa roda de samba, se estabelece uma relação de transitividade direta entre os versos improvisados e a comunidade ali presente. Já quando escutamos *O século do progresso*, de Noel Rosa, e ouvimos a narração dos fatos que levaram um personagem a improvisar numa roda, ocorre uma relação de “transitividade indireta’ [que] caminha junto com seu caráter de samba ‘composto’ em vez de improvisado” (SANDRONI, 2012: 154)<sup>13</sup>.

---

se encontrar em geral numa tal moldura determinada) expressam-se em sua verdadeira essencialidade, em sua justa proporcionalidade, em sua contraditoriedade, em seu movimento e em sua perspectiva reais. [...] Cada “parcela” de vida representada pela arte não corresponde a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida (LUKÁCS, 2018: 244-245).

Nessa chave, pode-se dizer que cada personagem criada por Paulinho da Viola provoca “a impressão de uma vida independente e autônoma, mas sua existência artística depende objetivamente de suas mútuas relações com as outras figuras representadas” (LUKÁCS, 2018: 251); e também que a forma artística de *Coisas do mundo, minha Nega* cria uma “realidade’ própria, o reflexo de um momento particular na vida da humanidade”, capaz de evocar e suscitar experiências (LUKÁCS, 2018: 255) – sendo a principal delas, o aprendizado de que “é preciso aprender” (COISAS..., 1996).

<sup>12</sup> Construir um sentido geral figurado a partir do uso da linguagem corrente, das palavras utilizadas em sentido próprio, é um dos recursos da poesia modernista (CANDIDO, 1996: 72-73). Mas, para o conceito de “símbolo”, baseio-me na “dicotomia proposta pelos românticos”:

no caso da alegoria, parte-se do conceito (universal) e busca-se a configuração sensível (particular) capaz de representá-lo; no caso do símbolo, uma experiência se desdobra na criação de um elemento sensível (particular) que, organicamente, expressa uma ideia geral, oferece a intuição, sem conceito, de uma verdade universal através da experiência irredutível da arte (XAVIER, 2019: 22).

<sup>13</sup> Será útil reproduzir a letra de *O século do progresso*, de Noel Rosa, conforme a primeira gravação desse samba, realizada por Aracy de Almeida e Boêmios da Cidade em 1937:

A noite estava estrelada  
Quando a roda se formou  
A lua veio atrasada  
E o samba começou

Um tiro a pouca distância  
Num espaço, forte, ecoou  
Mas ninguém deu importância  
E o samba continuou

Penso que Sandroni faz um ajuste preciso ao pensamento de Sodré, desde que se considerem dois aspectos. O primeiro é a observação de características que fazem de certas letras de sambas um “discurso **intransitivo**” (SODRÉ, 1998: 44, grifo do autor). O segundo é a possibilidade de versos compostos e decorados também estarem em relação de transitividade direta com a vida da comunidade que se reúne no samba ou em outras modalidades da tradição oral. Lembro, em particular, uma entrevista que realizei com o jongueiro José Antonio Marcondes Filho, o Totonho, em 2000. Ele cantava batucando na mesa e lendo os pontos que havia escrito em um caderno – pontos que eram e que ainda são cantados por ele ou outras pessoas conforme o andamento das festas de jongo no bairro de Tamandaré, em Guaratinguetá (SP)<sup>14</sup>. Sendo assim, versos de improviso, encerrados “nas relações e interferências sociais do momento, [motivados] por circunstâncias e circunstâncias, entre experiências do passado e expectativas do futuro imediato” (ANDREAZZA, 2001: n.p. *apud* LOPES, 2005: 185), seriam exemplos de “transitividade direta discursiva” tanto quanto versos recordados, com essas mesmas características, em festas e encontros. Por outro lado, sambas não só de Noel, mas também de Sinhô, Wilson Batista, Dorival Caymmi, Mário Lago, Geraldo Pereira ou Paulo Vanzolini, bem como jongsos, batuques, cocos, melodias do boi e assim por diante, quando escutados em disco, seriam bons exemplos de “transitividade indireta discursiva”.

Portanto, minha proposta para o estudo das relações entre a letra do samba e a “existência social” (SODRÉ, 1998: 44) reconhece não dois, mas três tipos:

- a) samba de tradição oral, em relação de **transitividade direta** com o aqui-e-agora que inspira versos improvisados ou recordados;
- b) samba gravado, difundido e consumido que, em relação de **transitividade indireta** com a chamada “vida popular”, prolonga no mercado hegemônico uma das características da música negra, a de cantar as experiências “das classes economicamente subalternas” (SODRÉ, 1998: 45) como um “modo brasileiro de **resistência** cultural” (SODRÉ, 1998: 10; grifo do autor);
- c) samba também gravado, difundido e consumido no mercado hegemônico, mas **intransitivo** pela criação de um mundo próprio, que assinala tanto o interesse pela “vida popular” quanto a distância em relação à concretude de suas experiências – distância, note-se, que é condição essencial para a autorreflexão da obra e de seus propósitos.

Observe-se que, como em toda e qualquer tipologia, a classificação que proponho é útil à medida que nos ajuda a identificar traços constantes e fundamentais. Em outras palavras,

---

Entretanto ali bem perto  
Morria de um tiro certo  
Um valente muito sério:  
Professor dos desacetos,  
Que ensinava aos pacatos  
O rumo do cemitério

Chegou alguém apressado  
Naquele samba animado  
Que cantando, assim dizia:  
“No século do progresso  
O revólver teve ingresso  
Pra acabar com a valentia” (O SÉCULO..., 2000).

<sup>14</sup> Uma pequena parte das informações que obtive na entrevista com Totonho foi incluída em Garcia (2000: 1).

ela não contempla singularidades. Vejamos, então, um caso particular, ainda acompanhando Carlos Sandroni.

Ao discutir os lugares sociais do “paradigma do *tresillo*” e os do “paradigma do Estácio”, Sandroni retoma a associação que se fez entre o primeiro estilo e a casa de Tia Ciata para, a seguir, estudar os vínculos entre o segundo estilo, os blocos e os botequins cariocas (SANDRONI, 2012: 145-157)<sup>15</sup>. Nesse quadro, insere-se a sua interessante análise dos processos de composição e de lançamento do samba *É bom parar*. Para tanto, Sandroni se baseia na crônica de João Máximo e Carlos Didier. Irei sintetizá-la, mas a ela acrescentarei a análise da estrutura poético-musical, tendo por fim o estudo da **transitividade indireta** da letra.

## O refrão, à mesa de um botequim

Máximo e Didier contam que, a poucas semanas do carnaval de 1936, Francisco Alves estava com o pianista e compositor Nonô, “o lutador de boxe Rubens Soares e alguns amigos” em uma mesa do Café Trianon, no Rio de Janeiro (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 410). Francisco Alves, como é notório, era branco; Nonô, pardo com “olhos claros” (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 221); Rubens Soares também era pardo<sup>16</sup>. A certa altura, os rapazes entoaram animadamente um samba que o cantor desconhecia (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 410). Nele se gracejava a partir de dois temas bastante explorados no humor popular e – traço fundamental, como veremos ao final da análise – associados ao machismo: a zombaria dirigida ao homem que ingere bebida alcoólica para curar-se de uma decepção amorosa; e a reprovação das mulheres porque não sabem amar de verdade.

Não era música produzida para consumo de um público anônimo, e nada indica que o autor, ainda um amador, pretendesse vender o estribilho ao cantor profissional. “Os amigos de Rubens começaram a cantar” em meio à conversa sobre “um pouco de tudo, boxe, corridas de cavalos, mulheres, sambas” (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 410). E embora João Máximo e Carlos

<sup>15</sup> No âmbito da geografia urbana, Carlos Sandroni retoma e aprofunda textos, como o de João Máximo e Carlos Didier (1990), que já faziam a distinção entre a Cidade Nova – onde, nas “casas das ‘tias’ baianas”, era praticado o samba que se organiza ritmicamente em torno do paradigma do *tresillo* – e o bairro do Estácio de Sá – com seus “botequins” onde se tocava o novo estilo de samba (SANDRONI, 2012: 17). Assim, a divisão entre morro e cidade, longe de ser repetida de modo a reforçar estereótipos (que simplificam e, por vezes, falseiam a realidade de moradia das classes economicamente mais baixas, de par com dinâmicas de segregação da população negra no Rio de Janeiro), é colocada em outro prisma. Em resumo, nenhuma das duas formas musicais nasceu no morro. Mas o samba do Estácio, nos termos de João Máximo e Carlos Didier, “se espalhou pelas vizinhanças, galgou as encostas da Saúde, Salgueiro, Mangueira, seguiu as linhas de trem até Ramos, Engenho de Dentro, Penha, Madureira, foi abrindo seus braços para envolver toda a cidade” (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 118). O espraiamento do “paradigma do Estácio” pela cidade é abordado por Sandroni, mas seu interesse principal é pesquisar as diferenças musicais, poéticas, sociais, econômicas entre os dois estilos e, sobretudo, os traços responsáveis pela afirmação do samba do Estácio no rádio e no disco, quando passou a desempenhar, como se sabe, papel relevante na construção da identidade nacional (SANDRONI, 2012: 220-224). Para uma interpretação diversa do fenômeno, consultar Nei Lopes, que sublinha, dentre outros aspectos, a ida para os morros como estratégia dos sambistas para fugir à repressão policial e os vínculos entre o samba urbano e o rural (LOPES, 2005: 49-54). E consultar Humberto M. Franceschi para notas jornalísticas sobre a música do Estácio composta para blocos que desfilavam no carnaval da praça Onze, na Cidade Nova, a partir de 1926, música que passou a ser tocada “nos salões das sociedades recreativas dançantes” localizados na mesma praça (FRANCESCHI, 2010: 41; 52-53).

<sup>16</sup> Fotos em preto e branco de Rubens Soares foram publicadas pela revista *A Noite Ilustrada*, na reportagem *Rubens Soares vae aos Estados Unidos: a carreira do campeão brasileiro de pugilismo*, em 1933 (RUBENS..., 1933: 17 *apud* BONAVIDES, 2019: [s.p.]); pela revista *O Cruzeiro*, em “*Foi assim que compuz...*”, reportagem sobre o carnaval de 1941 (PIRES, 1941: 17); e no *Jornal do Brasil*, em 1961, quando Sérgio Cabral informou que Rubens Soares há tempos trabalhava “como tratador de cavalos” (CABRAL, 1961: 3; retomarei o assunto em nota adiante), e também no ano seguinte, quando Cabral se equivocou ao divulgar a morte do compositor em Porto Alegre (CABRAL, 1962: 6) – Rubens Soares viveria até 1998. As limitações do preto e branco dificultam a identificação da cor da pele, e as imagens de 1933 são muito mais escuras do que as demais. Minha consideração sobre a cor de Rubens Soares, portanto, está sujeita a revisão.

Didier não digam a quem o gracejo era endereçado, da crônica se depreende o valor de uso do canto, “garantia da sociabilidade e da transitividade” (SODRÉ, 1998: 53): aquela música tinha valor porque era útil, e era útil porque fazia rir e galvanizava o prazer da companhia<sup>17</sup>.

Caso o refrão que depois foi gravado tenha mantido a brincadeira no Café Trianon, e não há informação em contrário, eram apenas quatro versos com rimas emparelhadas, esquema **aabb** (É BOM..., 2000). Todavia, como fossem repetidos dois a dois, o que seria no papel uma quadra configurava um tipo de canto responsorial, prática que requer a participação coletiva. A sonoridade das consoantes oclusivas (“p”, “b”, “t”) dava força ao verso inicial, uma pergunta direta. E a sonoridade das consoantes fricativas (“ch”, “g”, “j”, “s”) reforçava a caçoada do verso seguinte.

**Solista**

Por que bebes tanto assim, rapaz?  
Chega, já é demais!

**Coro**

Por que bebes tanto assim, rapaz?  
Chega, já é demais!

**Solista**

Se é por causa de mulher, é bom parar  
Porque nenhuma delas sabe amar

**Coro**

Se é por causa de mulher, é bom parar  
Porque nenhuma delas sabe amar (É BOM..., 2000).

Segundo o relato de Máximo e Didier, o Rei da Voz ficou empolgado. Soube que se tratava de uma criação de Rubens Soares e pediu que ele repetisse “uma, duas, várias vezes”, mas “com essa bossa que os rapazes botaram nele”. E “decidiu gravá-lo para o carnaval” (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 410). Por bossa, entenda-se ritmo. De fato, em relação à parte musical, o interesse maior está na incidência de notas na segunda, quarta, sexta ou oitava semicólcheia do compasso 2/4: as articulações rítmicas do canto são predominantemente contramétricas (SANDRONI, 2012: 29-30)<sup>18</sup>.

Vejamos mais detidamente o plano melódico. De modo geral, a sua construção é simples e adequada aos versos<sup>19</sup>. O estribilho é um bom exemplo do processo composicional que Luiz Tatit identificou na canção popular brasileira da década de 1930: “a entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas” (TATIT, 2019: 19-20). Como se observa na Fig. 1, abaixo, o primeiro segmento melódico se desenvolve ao longo de oito compassos e resulta da combinação de duas figuras. A primeira figura melódica, com a qual se canta o primeiro verso (“Por que bebes tanto assim, rapaz?”), se estrutura pela repetição do V grau (Dó) da escala de Fá maior. E, no fragmento final, por um salto ascendente de 3ª maior (Si bemol – Ré), salto que se

<sup>17</sup> Para aprofundar o entendimento do conceito de “valor de uso”, consultar Marx (2013: 97-104).

<sup>18</sup> O primeiro verso do refrão é cantado com uma articulação feita de quatro notas cométricas e quatro contramétricas. Nos demais, o predomínio das semicólcheias em pontos contramétricos se impõe, com destaque para o último verso, totalmente contramétrico. Não custa advertir que a transcrição que virá a seguir não substitui a escuta do fonograma, como ocorre, em regra, no estudo do samba e de tantas modalidades de canção popular.

<sup>19</sup> Dizer que a construção melódica do samba de Rubens Soares é simples não é emitir um juízo de valor, é identificar uma característica geral. Construções melódicas simples se caracterizam pela menor diversidade de elementos (padrões rítmicos, intervalos, contornos, repetições literais ou repetições modificadas do motivo melódico) em relação a construções complexas (SCHOENBERG, 1996: 36-37). Porém, quando afirmo que essa construção é adequada aos versos, expresso, sim, um juízo, que se baseia na análise da junção entre melodia e letra, como veremos a seguir.

assemelha à curva entoativa de uma interrogação que termina com um vocativo<sup>20</sup>. Já a segunda figura melódica se estrutura pela oscilação entre o V grau (Dó) e o IV (Si bemol) da escala de Fá maior – portanto, intervalo de 2ª maior. E finaliza com o arpejo descendente da tríade do acorde de tônica (Dó – Lá – Fá), terminação que se assemelha ao tonema (final da frase) utilizado para “asseverar ou concluir uma ideia” no discurso oral (TATIT, 1986: 33)<sup>21</sup>. *Pari passu*, entoa-se o segundo verso que responde, de modo jocoso, a pergunta lançada ao “rapaz” (“Chega, já é demais!”).

Fig. 1: Construção melódica do refrão de *É bom parar*, dois primeiros versos

O segundo segmento melódico também se desenvolve ao longo de oito compassos e também resulta da combinação de duas figuras, conforme se percebe na Fig. 2, abaixo. A primeira delas se constrói por graus conjuntos até o final do verso (“Se é por causa de mulher, é bom parar”), quando ocorrem duas alterações sutis no perfil sinuoso que vigorava até então: há cromatismo (notas Ré – Ré bemol – Ré), seguido do arpejo descendente da tríade do acorde de Sol menor (Ré – Si bemol – Sol). De um lado, a descendência do tonema sugere novamente a asseveração do “discurso linguístico oral” (TATIT, 1986: 7). E, de fato, escutamos o núcleo do sentido do verso: “*É bom parar*”. Mas, de outro lado, as notas do arpejo, sobretudo a última, condensam tensões próprias das relações da tonalidade no repertório de sambas do período (na escala de Fá maior, Ré é o VI grau, Si bemol é o IV grau, Sol é o II grau)<sup>22</sup>. Assim, a impressão não é a de repouso.

E realmente a conversa não está concluída. Falta uma explicação que convença o rapaz a parar de beber, reafirmando, por tabela, os laços de masculinidade forjados no “desprezo a toda mulher que não sabe amar”, como haviam cantado Francisco Alves e Sílvio Caldas em

<sup>20</sup> Além do livro de Luiz Tatit citado no parágrafo, também me baseio em seu trabalho de análise da canção apresentado em duas outras obras (TATIT, 1986, 1996).

<sup>21</sup> A transcrição que faço inclui a harmonia de *É bom parar* escutada na gravação de Francisco Alves (*É BOM...*, 2000). Nos limites deste artigo, entretanto, não analisarei o plano harmônico, cujas relações, de todo modo, são simples. Uma vez mais, o emprego do adjetivo “simples” não implica juízo de valor:

[...] A “lei” que rege a escolha dos elementos e recursos harmônicos (ou seja, o encontrar respostas e soluções para o problema “que acorde ponho aqui?”) passa pelo crivo das **circunstâncias**, da **propriedade**, da **oportunidade**. Esse crivo não linear, complexo e não **puramente** técnico-musical, que depende do **decoro** frente aos **assuntos**, **gêneros** e **estilos**, conduz o harmonizador que então reage, escolhendo o **simples** ou o **complexo**, o **diatônico** ou o **cromático**, na medida da sua **engenhosidade**, **cultura**, **recursos**, **experiência** e **intenção** (FREITAS, 2010: 60, grifos do autor).

<sup>22</sup> Em que pese a nota de rodapé anterior, é incontornável observar que, na audição do fonograma (*É BOM...*, 2000), as funções harmônicas contribuem decisivamente para as percepções de tensão e de repouso do canto. Para o estudo de correlações entre as funções harmônicas e as narrativas ou conteúdos dramáticos das músicas, consultar Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (2010: 18-22).

outro samba, composto por Ismael Silva (TRISTEZAS..., 1932)<sup>23</sup>. A diferença é que o quarto verso entoado pelos amigos de Rubens Soares ampliava o raio de ação do machismo ao generalizar o sentimento de desprezo (“Porque nenhuma delas sabe amar”). Esse verso é cantado com a segunda figura melódica do segundo segmento. A figura, também de perfil sinuoso, é construída por graus conjuntos, em movimento ascendente, e a sua finalização se dá com salto descendente de 4ª justa (Ré – Lá), salto ascendente de 4ª justa (Sol – Dó) e, uma vez mais, arpejo descendente da tríade do acorde de tônica, ou seja, de Fá maior (Dó – Lá – Fá). A “distensão da curva” torna plenamente verossímil a conclusão do recado (TATIT, 2019: 17), como se o sujeito encerrasse o assunto que tinha com o “rapaz”.

Fig. 2: Construção melódica do refrão de *É bom parar*, terceiro e quarto versos

Para alegrar a mesa do Café Trianon, fazendo troça com sabe-se lá quem (em relação de **transitividade direta**), a composição amadora de Rubens Soares estava completa. Mas, para ser lançada em disco, precisaria ganhar uma segunda parte. João Máximo e Carlos Didier narram que Francisco Alves, no dia seguinte, foi ao Café Nice, onde encontrou Noel Rosa. Noel estava rompido com o cantor, mas, nos limites do que abordo, deixarei de lado a questão, que se liga mais diretamente ao reconhecimento legal dos direitos de autor naquele incipiente mercado da música popular brasileira. Somente registro que ambos combinaram um preço, e que Noel Rosa compôs a melodia e a letra da segunda parte de *É bom parar*; no selo do disco, o nome de Rubens Soares constou como único autor (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 410-411)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Na chave da “transitividade direta discursiva”, o adágio “Tristezas não pagam dívidas” deve ser compreendido em sentido literal. Sobre as relações entre os compositores do Estácio, grupo do qual Ismael Silva fez parte de modo destacado, e “as mulheres do Mangue, muitas vezes fonte de inspiração” (FRANCESCHI, 2010: 49), consultar Humberto M. Franceschi (2010: 45-49; 53-54; 57-60).

<sup>24</sup> Rubens Soares sempre negaria a parceria com Noel Rosa, de quem “não gostava”. João Máximo e Carlos Didier afirmam que ele “não mentia”: “O provável é que Francisco Alves tenha gravado as duas segundas partes sem nada dizer a Rubens, dando a impressão de que eram dele, Chico” (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 416). Seja como for, a matéria *Sucessos de mais de 60 anos mostram que fonte não secou*, assinada pelo Departamento de Pesquisa do *Jornal do Brasil* e publicada em 28 de fevereiro de 1965, já informava: “*É bom parar*, de Rubens Soares e Noel Rosa, foi a música mais cantada de 1936” (SUCESSOS..., 1965: 7). Ao se tornar compositor profissional, Rubens Soares também alcançaria grande sucesso com *Nega do cabelo duro*, feita em parceria com David Nasser, “um dos destaques do carnaval de 42, nas vozes dos Anjos do Inferno” (SEVERIANO; MELLO, 1997: 209) – não custa dizer, de modo explícito, que a canção satiriza o cabelo crespo, uma das marcas da negritude; sobre o assunto, consultar Ludmila Jardim (2018: n.p.).

## Duas segundas partes para o samba *É bom parar*

Noel compôs de modo que a segunda parte fosse cantada duas vezes por Francisco Alves, sem apoio do coro. Em cada uma das vezes, são entoados oito versos que podem ser divididos em duas quadras, cada qual com rimas cruzadas – esquema **abab, cdcd, efef, ghgh**. Todos os versos são redondilhas maiores, como se sabe, “metro da preferência popular” (BANDEIRA, 1997: 540). O resultado consolidou a verossimilhança do samba com a “linguagem oral cotidiana” (TATIT, 2019: 22), simulando que o sujeito da canção estava falando diretamente com um rapaz que bebia além da conta por causa de uma mulher. Sistematizando, os temas foram desenvolvidos a partir de quatro fatores de construção poética:

- a) um fatalismo cuja base é a religiosidade popular cristã cristalizada em adágio (“É porque Deus assim quer”);
- b) a propaganda do repertório d’O Rei da Voz, feita por meio da “antológica” citação (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 411) de dois versos da valsa *A mulher que ficou na taça*, de Orestes Barbosa e Francisco Alves, gravada em 1934 (“Mais cresce a mulher no sonho, oi... / Na taça e no coração”). É de supor que, em 1936, a canção estivesse na memória dos fãs de Francisco Alves. Escutá-la hoje torna evidente que Noel Rosa, além da citação, utilizou a paródia: deslocou a expressão da dor amorosa do sujeito-lírico, na chave de um sentimentalismo algo trágico, em *A mulher que ficou na taça*, para a zombaria dirigida àquele que sofre, na chave da expiação pelo riso, em *É bom parar*<sup>25</sup>. Tais recursos – propaganda, citação, paródia – acabam por denotar a passagem da **transitividade direta** para a **indireta**: ao utilizá-los, Noel se afastava da experiência imediata de uma conversa e inscrevia internamente, na própria letra, a nova função que o samba passaria a ter, a de circular no mercado do carnaval;
- c) a ironia, recurso que atravessa todas as estrofes colocando em perspectiva os demais fatores; pontualmente (“Mas não penses que a bebida / Seja um medicamento”), a ironia evoca um conhecido dado biográfico de Noel Rosa, a sua passagem “efêmera e silenciosa” pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, onde frequentou algumas aulas no primeiro semestre de 1931 e não realizou sequer as “provas parciais” (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 168-169);
- d) desdobrando o primeiro fator de construção poética, o último é o aspecto proverbial de versos que indicam uma regra de conduta forjada “na experiência, provada na vida real” (SODRÉ, 1998: 44), muito embora circunscrita a comportamentos machistas (“Quem não bebe te condena, oi... / Quem bebe zomba de ti”; notar que, tal como no verso inicial do refrão, aqui também a sonoridade das consoantes oclusivas – “p”, “b”, “t”, “d” – dá maior força ao pensamento). Retomarei esse ponto ao final da análise.

Se tu hoje estás sofrendo  
É porque Deus assim quer  
E quanto mais vais bebendo  
Mais lembras dessa mulher

Não crês, conforme suponho,  
Nestes versos de canção:

<sup>25</sup> A estrofe da qual Noel Rosa extraiu os versos é a seguinte: “Encho mais a minha taça / Para afogar a visão / Quanto mais bebida eu ponho / Mais cresce a mulher no sonho / Na taça e no coração” (A MULHER..., 1934).

“Mais cresce a mulher no sonho, oi...  
Na taça e no coração”

Por que bebes tanto assim, rapaz?, etc.

Sei que tens em tua vida  
Um enorme sofrimento  
Mas não penses que a bebida  
Seja um medicamento

De ti não terei mais pena  
É bom parar por aí  
Quem não bebe te condena, oi...  
Quem bebe zomba de ti (É BOM..., 2000).

Quanto à construção melódica, novamente o interesse maior está na contrametricidade do canto, mas é preciso destacar a funcionalidade dos recursos composicionais, o que implica repetir que há simplicidade e adequação. Basicamente Noel Rosa variou a primeira figura melódica do estribilho de Rubens Soares (“Por que bebes tanto assim, rapaz?”), trabalhando sobretudo com graus conjuntos, mas, por conta das redondilhas maiores, reduziu o número de notas. Antes de empreender uma análise mais detida, vejamos a transcrição (Fig. 3 e 4)<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Agradeço a Igor De Bruyn Ferraz a conversa que mantivemos sobre as articulações rítmicas da segunda parte de *É bom parar*. Também devo a ele tanto a transcrição da primeira vez em que essa parte é cantada como, a partir dela, a revisão que fiz na análise que já havia iniciado. Crédito atribuído, é evidente que todo e qualquer lapso é de minha inteira responsabilidade.

que ne - nhu - ma de - las sa - bea - mar// Se tu ho-jees - tás so - fren

- do/ É por - que Deus as - sim quer/ E quan - to mais vais be - ben

- do/ Mais lem - bras des - sa mu - lher// Não crês, con - for-me su - po

- nho/ Nes - tes ver - sos de can - çã... ã... ão/ "Mais cres - cea mu-lher no so

- nho,oi.../ Na ta - çae no co-ra - ção// Por que be - bes tan - toas - sim,

Fig. 3: *É bom parar*, segunda parte (primeira e segunda estrofes compostas por Noel Rosa)

que ne - nhu - ma de - las sa - bea - mar// Sei que tens em tu a vi -  
 - da/ Um e - nor - me so - fri - men - to/ Mas não pen - ses quea be - bi  
 - da/ Se - ja um me - di - ca - men - to// De ti não te - rei mais pe  
 - na/ É bom pa - rar por a - í... í... í/ Quem não be - be te con - de  
 - na,oi.../ Quem be - be zom - ba de ti// [Orquestra]

Fig. 4: *É bom parar*, repetição da segunda parte (terceira e quarta estrofes compostas por Noel Rosa)

Vou me restringir à repetição da segunda parte para analisar o trabalho de Noel Rosa. De modo geral, ela é “parcialmente sequencial” na melodia (SCHOENBERG, 1996: 49)<sup>27</sup>. Cada um dos oito versos é entoado com uma figura melódica. E cada figura se desenvolve em um ciclo de 16 semicolcheias, com predominância da contrametricidade. As três primeiras mantêm a mesma estruturação rítmica (“Sei que tens em tua vida / Um enorme sofrimento / Mas não penses que a bebida”). As duas seguintes apresentam uma nova estruturação, sutilmente diversa do anterior (“Seja um medicamento // De ti, não terei mais pena”). No sexto verso, a estruturação rítmica precedente é alterada no final (“É bom parar por aí...í...í”). No sétimo verso, escutamos uma estruturação rítmica ligeiramente distinta das anteriores (“Quem não bebe te condena, oi...”), e essa estruturação é repetida de modo quase integral quando se entoa o oitavo verso (“Quem bebe zomba de ti”) – a diferença rítmica entre as duas últimas figuras melódicas ocorre somente por conta dos finais de cada uma<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> “Uma sequência, no sentido estrito, é uma repetição de um segmento ou unidade em sua integridade, incluindo a harmonia e as vozes de acompanhamento **transpostas para outros graus**” (SCHOENBERG, 1996: 60, grifo do autor).

<sup>28</sup> No estudo de Carlos Sandroni, mais do que a estruturação em ciclos de 16 semicolcheias com predominância da contrametricidade, o que define o “paradigma do Estácio” é a sua segmentação em grupos ímpares de 7+9 ou de 9+7 semicolcheias (SANDRONI, 2012: 34-39; 205-219). Se não estou equivocado, as três primeiras figuras melódicas cantadas por Francisco Alves, na repetição da segunda parte musical composta por Noel Rosa (*É BOM...*, 2000), se segmentam ritmicamente em (2+1+2+1) + (2+2+4+2); ou seja, em duas metades pares, 6+10. De todo modo, extrapolaria os objetivos deste artigo levar adiante a questão. Apenas registre-se que as duas primeiras estruturações rítmicas, com as quais os cinco versos iniciais são entoados (“Sei que tens em tua vida / Um enorme sofrimento / Mas não penses que a bebida / Seja um medicamento // De ti, não terei mais pena”), basicamente articulam notas em

Além dessas diferenças rítmicas mais ou menos sutis, os contornos das figuras melódicas guardam certas semelhanças. Inicialmente Noel Rosa fez uso de um dos recursos de repetição literal ao transpor a primeira figura “a diferentes graus” (SCHOENBERG, 1996: 37), gerando, desse modo, a segunda e a terceira figuras melódicas (“Sei que tens em tua vida / Um enorme sofrimento / Mas não penses que a bebida”). Já a quarta figura (“Seja um medicamento”) só não é a repetição exata da segunda (“Um enorme sofrimento”) por conta da estruturação rítmica; o mesmo ocorre com a quinta figura melódica (“De ti, não terei mais pena”) em relação à primeira (“Sei que tens em tua vida”).

Mas, a partir da sexta figura melódica (“É bom parar por aí...í...í”), os contornos se modificam um pouco. Vale a pena observar como isso se dá, em duas etapas. Primeiro, a melodia incorpora o cromatismo (Ré – Dó# – Dó# – Ré) ao utilizar uma dominante secundária (A7); seguem-se um salto descendente de 5ª justa e outro, ascendente de 6ª menor (Mi – Lá – Fá); e a figura melódica é arrematada por um movimento descendente de graus conjuntos que faz durar a vogal “i” (Fá – Mi – Ré). Segundo, na entoação dos versos com aspecto proverbial (“Quem não bebe te condena, oi... / Quem bebe zomba de ti”), exploram-se a região mais aguda e um salto ascendente de 4ª justa (Dó – Fá), e com a nota final do salto é entoado um irônico e contramétrico “oi”. Todos esses recursos fazem com que os versos ganhem maior relevo ao concluir a encenação do diálogo com o rapaz que bebe. Além disso, agudização, saltos intervalares e duração vocálica configuram núcleos passionais em meio a uma construção melódica que torna verossímil a situação cantada e que, ao mesmo tempo, seduz, com suas reiterações musicais, o corpo (TATIT, 1986, 1996).

## Sentimentos vividos, conduta moral

Gravado o samba, como faltasse pouco tempo para o carnaval, escrevem João Máximo e Carlos Didier que Francisco Alves “chamou Rubens Soares e Evaldo Ruy, contratou o motorista Catumby e foram os quatro de capota arriada para uma batalha na Rua Dona Zulmira”. Foi um sucesso: “Chico com aquele vozeirão, ajudado pelo coro dos outros três, a indagar ‘Por que bebes tanto assim, rapaz?’, o povo foi tomado de assalto. [...] Terminada a batalha, uma multidão foi seguindo o carro até o Centro, cantando, batendo palmas” (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 411). Ao retomar a crônica, Carlos Sandroni sumaria e observa:

O estribilho de Rubens Soares é um samba de rua, feito por alguém que não era compositor profissional (embora depois viesse a se tornar [...]). Captado pelo cantor de sucesso, que frequentava o mesmo botequim, ele transita até as mãos do compositor já profissional, onde recebe a segunda parte que [...] é condição para que entre no mundo do rádio e do disco. Para que essa entrada seja fecunda, no entanto, a consagração do confete e da serpentina junto aos blocos no carnaval é fundamental. Aqui, tudo circula: os carros abertos, os compositores, os bairros da cidade, as classes sociais. Esta nova circulação generalizada, que se faz em torno do samba ao mesmo

---

pontos contramétricos. O mesmo se dá na estruturação rítmica da figura melódica com a qual se entoa o sexto verso (“É bom parar por aí...í...í”). Já a figura melódica com a qual Francisco Alves canta o sétimo verso (“Quem não bebe te condena, oi...”) articula quatro notas cométricas e quatro contramétricas; e a figura seguinte (“Quem bebe zomba de ti”), quatro notas cométricas e três contramétricas.

tempo em que é ele mesmo que circula, substitui a velha circulação da roda. Do esoterismo da sala de jantar de Tia Ciata só resta uma reminiscência, a figura da “baiana” de carnaval, que ainda hoje tem papel importante nos desfiles das escolas de samba (SANDRONI, 2012: 147).

Bem vistas as coisas, ao sublinhar a generalização do processo de circulação em várias instâncias da vida social e considerar as relações que o desenvolvimento das forças produtivas estabelece com as formas estéticas no capitalismo, o etnomusicólogo acaba por construir um parágrafo **benjaminiano** – salvo engano de minha parte, de maneira não intencional. A **circulação generalizada** coloca em evidência o “emblema de poder e força” que é o automóvel (SEVCENKO, 1998: 559), privilegia a performance de Francisco Alves, visa à consagração junto ao público, depende fundamentalmente dela e, ao fim, “consolida a separação entre produtor e consumidor”, na “lógica do valor de troca” (SODRÉ, 1998: 53)<sup>29</sup>. Em síntese, o que Sandroni parece apreender é a dinâmica de acumulação da forma-mercadoria quando passa a dar alma a “tudo”, de carros a sambas e pessoas – o que implica dar alma a bairros (ou a CEP, como se diz atualmente), a classes sociais, a raças, a práticas religiosas<sup>30</sup>. Nessa linha, recordem-se informações que citei no início deste artigo: *É bom parar* obteve “o primeiro prêmio para sambas do concurso oficial da Prefeitura do Distrito Federal” e foi “o maior sucesso [do] carnaval de 1936” (MÁXIMO; DIDIER, 1990: 410); e, até pelo menos os anos 1960, era cantado nos carnavais do Rio de Janeiro<sup>31</sup>.

Mas não estamos diante do mero processo de transformação de um samba em objeto com valor de troca. E o valor de uso de *É bom parar*, além de residir no seu apelo ao corpo, também decorre da **transitividade indireta** da sua letra. A composição de Rubens Soares e Noel Rosa recria a fala de um sujeito que repreende, com zombarias e conselhos, alguém (um amigo? um conhecido? um desconhecido?) que está bêbado. O humor não deixa de trair certa solidariedade, mas também inclui o sentimento de pena e o desdém. Reflexo da “estrutura machista da época” (FRANCESCHI, 2010: 58), o humor ainda é feito de misoginia, de descrença no amor das mulheres.

<sup>29</sup> Para aprofundar o entendimento do conceito de “valor de troca”, consultar Marx (2013), sobretudo “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo” (MARX, 2013: 121-128).

<sup>30</sup> Penso, em especial, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que examina “as tendências de evolução da arte, sob as condições de produção” do capitalismo (BENJAMIN, 2012: 61), e que apresenta a célebre formulação de que tais condições fizeram com que o “peso absoluto” da obra de arte, outrora assentado “sobre o seu valor de culto”, passasse a se assentar “sobre o seu valor de exposição” – ainda que, por vezes, o “valor de culto” não ceda sem resistência (BENJAMIN, 2012: 72-73). E penso ainda nos estudos de Walter Benjamin reunidos em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*: na proposição de que “o literato” que se dirige à feira, na Paris do segundo império, “pensa que é para olhar, mas na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1994: 30); na ideia de “quão acanhado [é] o olhar deste que observa a multidão instalado em domicílio, e quão penetrante o daquele que a fita através das vidraças do café” (BENJAMIN, 1994: 46); no pensamento de que, “se a mercadoria tivesse uma alma – com a qual Marx, ocasionalmente, fez graça –, esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas, pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se ajustar” (BENJAMIN, 1994: 52). Já Muniz Sodré, tendo por foco a narrativa tradicional e sem se referir ao samba, trabalhou sobre outros aspectos da filosofia de Benjamin em *Pensar nagô* (SODRÉ, 2017: n.p.).

<sup>31</sup> Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, em 14 set. 1961, Sérgio Cabral publicou a nota *Samba por cavalos* acompanhada de foto de Rubens Soares. Vale a pena reproduzir integralmente o texto: “Caso o Presidente João Goulart mantenha o decreto do Sr. Jânio Quadros limitando as corridas de cavalos para domingos e feriados, a música popular brasileira deverá ter de volta um de seus bons compositores, que, há muito tempo, vive como tratador de cavalos. É Rubens Soares, o autor de *É bom parar*, samba que poucos conhecem pelo título, mas todos cantam, principalmente no carnaval: ‘Por que bebes tanto assim, rapaz / Chega já é demais’” (CABRAL, 1961: 3). O declínio do sucesso naquela década, talvez bastante lento para os padrões atuais, pode ser avaliado pela matéria *Carnaval canta saudades*, publicada sem assinatura no mesmo *Jornal do Brasil*, em 5 fev. 1967: “O Conselho Superior de Música Popular, reconhecendo a eternidade daquilo que é realmente bom, separou 32 músicas de carnavais antigos para serem cantadas nos intervalos de ‘Máscara negra’ ou ‘Colombina lê-lê-lê’. A maioria delas todo mundo sabe cantar, mesmo os foliões mais jovens. Em todo caso, para avivar a memória que às vezes falha, eis algumas das letras”. Dentre elas, estava a de *É bom parar*, samba cuja autoria era atribuída a “Rubens Soares e Noel Rosa” (CARNAVAL..., 1967: 3).

E a presença do coro, no fonograma, sugere que a conversa é acompanhada por mais gente que engrossa a caçoadá e a censura. Sem desconsiderar a ironia tanto dos versos quanto da interpretação de Francisco Alves (É BOM..., 2000), se há crítica e a letra busca ensinar uma conduta, um modo de viver, como é próprio da **transitividade** do samba, qual seria esse ensinamento? Por que afinal aquele rapaz é tão risível, patético, o que ele ignora? A superioridade masculina. Tudo ocorre como se escutássemos, entre risos e gargalhadas, que homem que é homem sabe beber e não sofre por mulher nenhuma. Uma moral do século passado.

## Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

A MULHER que ficou na taça. Compositores: Orestes Barbosa, Francisco Alves. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1934. Disco 78 rpm 33.809, lado B.

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 44-58, ago. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p44-58>. Acesso em: 8 jan. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BANDEIRA, Manuel. A versificação em Língua Portuguesa. In: BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 533-557.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas III).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. p. 59-95.

BONAVIDES, Marcelo. *Rubens Soares – 108 Anos*. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: <http://www.marcelobonavides.com/2019/05/rubens-soares-108-anos.html>. Acesso em: 6 jan. 2021.

CABRAL, Sérgio. Samba por cavalos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 set. 1961. Caderno B, p. 3.

CABRAL, Sérgio. [O compositor Rubens Soares morreu em Porto Alegre]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1962. Caderno B, p. 6.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações; FFLCH-USP, 1996.

CARNAVAL canta saudades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1967. Caderno B, p. 3.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

COISAS do mundo, minha Nega. Compositor: Paulinho da Viola. Intérprete: Paulinho da Viola. [S. l.]: EMI, 1996. In: *Memória cantando*, Compact Disc 852511 2, faixa 10, gravação realizada em 1976.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Filipe Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

É BOM parar. Compositores: Rubens Soares, Noel Rosa. Intérprete: Francisco Alves. In: NOEL pela primeira vez. São Paulo: Velas; Universal Music; Funarte; Ministério da Cultura, 2000. Compact Disc 32591 2000802, volume 5, CD 9, faixa 14, gravação realizada em 1936.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar no Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

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

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

GARCIA, Walter. Festa junina preserva os mistérios do jongo negro. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 jun. 2000. Folha Acontece, p. 1. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2406200001.htm>. Acesso em: 12 maio 2021.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

JARDIM, Ludimila. Empoderamento étnico-racial feminino através da apropriação do cabelo crespo. *Portal Geledés*, 19 nov. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/empoderamento-etnico-racial-feminino-atraves-da-apropriacao-do-cabelo-crespo/>. Acesso em: 6 jan. 2021.

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

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MAMMÌ, Lorenzo. Prefácio ao *Cancioneiro Chico Buarque*. In: MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a. p. 63-83.

MAMMÌ, Lorenzo. Os sonhos dos outros: sobre “Sonhei”, de Luiz Tatit. In: MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. p. 84-103.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. Edição digital.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora UnB; Linha Gráfica, 1990.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte; INM; Divisão de Música Popular, 1983.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

O QUE será (à flor da terra). Compositor: Chico Buarque. Intérpretes: Milton Nascimento, Chico Buarque. In: MEUS caros amigos. São Paulo: PolyGram, 1993. Compact Disc 842 013-2, faixa 1, gravação realizada em 1976.

O SÉCULO do progresso. Compositor: Noel Rosa. Intérprete: Aracy de Almeida. Instrumentos: Boêmios da Cidade. In: NOEL pela primeira vez. São Paulo: Velas; Universal Music; Funarte; Ministério da Cultura, 2000. Compact Disc 32591 2000832, volume 6, CD 11, faixa 3, gravação realizada em 1937.

PAES, José Paulo. Samba, estereótipos, desforra. In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 260-264.

PENNA, João Camillo. O encontro e a festa. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4/5, p. 358-377, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116393>. Acesso em: 6 jan. 2021.

PIRES, Julio. "Foi assim que compuz...". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 16-18; 32, 22 fev. 1941.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. Nacionalismo e diversidade: do programa "Esquentá", da Rede Globo, à cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio 2016. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 16, n. 35, p. 159-177. jan./abr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7984.2017v16n35p159>. Acesso em: 6 jan. 2021.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil 3: República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-619.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997. (v. 1: 1901-1957).

SODRÉ, Muniz. A lira independente. In: CHEDIK, Almir (org.). *Songbook Noel Rosa*, volume 3. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. p. 8-11.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2017. Edição digital.

SUCESSOS de mais de 60 anos mostram que fonte não secou. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1965, Caderno B, p. 7.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. Revisão dos cem anos de canção brasileira. In: TATIT, Luiz. *Revisão dos cem anos de canção brasileira*. Lisboa: Oca Editorial, 2019. p. 11-43. (Coleção Cadernos Ultramares, n. 25).

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988.

TRISTEZAS não pagam dívidas. Compositor: Manoel Silva. Intérpretes: Francisco Alves, Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Odeon, 1932. Disco 78 rpm 10922, lado A. Nome do compositor conforme selo do disco; o autor do samba, porém, é Ismael Silva.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI Jr., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: BORIS, Fausto (org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1984. p. 501-523. tomo III (O Brasil republicano), v. 4 (Economia e cultura, 1930-1964).

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 1995.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-68.

XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo. In: XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Lisboa: Oca Editorial, 2019. p. 7-50. (Coleção Cadernos Ultramares, n. 15).

---

**Walter Garcia** é professor associado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Orientador no Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB-USP e no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Compositor e violonista. Publicou *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (São Paulo: Paz e Terra, 1999), *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (Cotia: Ateliê Editorial, 2013; 3º lugar na categoria Teoria/Crítica Literária do 56º prêmio Jabuti) e *Ouvindo Racionais MC's* (Lisboa: Oca Editorial, 2020. Coleção Cadernos Ultramares, n. 43). Também organizou o livro *João Gilberto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012). Este artigo é parte do projeto de pesquisa *Passagens: por uma revisão crítica interdisciplinar da MPB (1958-2014)*, apoiado pelo CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa). E-mail: [waltergarcia@usp.br](mailto:waltergarcia@usp.br)