

# Uma interpretação analítico-musical do samba *Roendo as unhas*, de Paulinho da Viola

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

*Eduardo de Lima Visconti<sup>1</sup>*

*Universidade de São Paulo (IEB-USP) – eduisconti@yahoo.com.br*

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise da forma e conteúdo da canção *Roendo as Unhas*, de Paulinho da Viola, lançada no ano de 1973. A partir da organização interna dos elementos desta música e possíveis articulações entre letra, melodia, harmonia e arranjo, verifica-se o processo pelo qual o artista alcançou uma compatibilidade entre estruturas musicais e letra, resultando numa obra que condensa em seu material estético uma experiência que se refere a seu andamento histórico.

**Palavras-chave:** *Roendo as unhas*. Paulinho da Viola. Samba. Música popular brasileira

## **An analysis of *Roendo as unhas*, by Paulinho da Viola**

**Abstract:** This article proposes an analysis of the form and content of the song *Roendo as unhas*, Paulinho da Viola, released in 1973. From the internal organization of the elements of music and its possible links between lyrics, melody, harmony and arrangement, we verify the process by which the artist has achieved compatibility between musical structures and lyrics, resulting in a work that condenses in material aesthetic an experience that relates to its historical progress.

**Keywords:** *Roendo as unhas*. Paulinho da Viola. Samba. Brazilian popular music

## **1. Introdução**

Paulinho da Viola é natural do bairro de Botafogo localizado na cidade do Rio de Janeiro, onde iniciou sua carreira artística no decênio de 1960, e alcançou sucesso comercial numa década posterior com o lançamento de um compacto com as músicas *Foi um rio que passou em minha vida* e *Sinal Fechado*. (TROTТА, 2001: 36-47) Em algumas representações<sup>2</sup> construídas sobre seu estilo como artista ligado ao mundo do samba, escritas

à época e posteriores a ela, nota-se a classificação de duas canções autorais de seu repertório - a saber: *Roendo as unhas* e *Sinal Fechado* - como símbolos de modernidade e experimentação dentro do campo da música popular brasileira. Nas palavras do jornalista Tárík de Souza:

“(Paulinho da Viola) Beirou a vanguarda em vários momentos de sua carreira (...). Incluídos ou não no compasso rítmico do samba, tais desempenhos sempre deixaram a porta dos arranjos aberta a surpresa de uma sessão de improvisos dissonantes (*Roendo as unhas*) ou num suspenso de cordas coerente com o enredo urbano no exemplo de “*Sinal Fechado*”. (SOUZA, 1983: 146)

No texto “A experimentação”, publicado no site do sambista, há alguns esclarecimentos sobre as duas canções mencionadas, e, em especial, a determinados procedimentos musicais adotados em *Roendo as Unhas*:

“Em sua forma nada é fixo, não há chão, há apenas os deslocamentos. É impossível determinar a nota dominante, ela não existe. O que vemos é uma sucessão de momentos que se envolvem e criam um ciclo de inúmeras possibilidades. O sambista ganha um olhar profundo, filosofa sobre sua relação com a música e caminha pelas ruas com sua “flor nenhuma”. A angústia de um momento de transformação da nossa história não poderia estar melhor representada.”<sup>3</sup>

Em ambos os textos, o material estético dessas canções é sugerido como amostra representativa da trajetória de Paulinho da Viola, desenhada entre a “tradição” do choro e do samba e a bossa nova. Na afirmação de Souza, o artista é “uma espécie de mediador entre o primitivismo proletário do samba e a sofisticação cultural dos filhos da bossa nova”. (SOUZA, 1983: 145).

Partindo do pressuposto de que essas representações podem ser interpretadas como objeto de estudo, e não como fontes referenciais, empreende-se um aprofundamento de investigação sobre *Roendo as unhas* no que tange à articulação entre letra, melodia, harmonia e arranjo, buscando desvendar alguns sentidos possíveis desse samba. Em outras palavras, resta saber em que medida acontece esses processos de “modernização” e experimentalismos atribuídos à canção de Paulinho da Viola.

## 2) Apontamentos analítico-musicais

*Roendo as unhas* faz parte do disco *Nervos de Aço*, lançado pela gravadora EMI/Odeon no ano de 1973. De acordo com a pesquisadora Maria Luiza Kfoury<sup>4</sup>, os arranjadores que participaram do álbum foram: Maestro Gaya, Nicolino Cópia (Copinha), Cristovão Bastos, Nelson Martins dos Santos (Nelsinho) e Paulinho da Viola, embora não estejam discriminados em cada faixa.

A instrumentação tocada na gravação é violão, piano, trombone, flauta, baixo elétrico e percussão. O primeiro elemento da música que já destoa e caminha na contramão da maioria das composições do sambista é a base harmônica tocada ao violão. (Fig.1)



Fig.1 – Levada de violão de *Roendo as unhas*.

Executada sobre quatro acordes principais com ausência de suas quintas (Bbm6 / Ab6/ Db7 / G°), essa progressão harmônica se repete durante toda a gravação com poucas variações. O eixo norteador de ligação entre cada estrutura é o intervalo de quinta diminuta/quarta aumentada<sup>5</sup>, conhecido como trítono, e que é vinculado a um recurso de tensão na prática musical. Nesse caso, além de especificar o tipo dos acordes, esse intervalo também aparece entre as fundamentais do penúltimo acorde (Db7) com o último (G°).

A repetição da base é reforçada com a antecipação (em semicolcheia) de cada acorde anterior ao primeiro e segundo tempos de cada compasso (exceto no acorde de Ab6), que cria, com um instrumento de percussão que acentua todos os tempos fortes, um ostinato rítmico, emergindo uma sensação de tensão e imobilidade. Percebe-se uma ideia de aparente equilíbrio e circularidade na base rítmica, visto que os dois tempos do compasso são normatizados com o ataque regular da percussão.

Na introdução ao primeiro verso, Paulinho cantarola a vogal ô sobre a nota de Réb, que, sobreposta sobre a base, constrói um intervalo, mais uma vez, de quinta diminuta. (levando em conta que existe um aparente centro de tonalidade gerado pelo acorde de “resolução” da progressão, que possui a fundamental na nota Sol). Nesse momento, aparece a flauta improvisando algumas apojeturas sobre as notas de Láb (9ª menor) e Réb (5ªdim.) e o

trombone toca a nota Fá (7ªmenor), o que aumentam gradativamente o campo de tensão para a entrada da melodia/letra (Fig.2):

Meu samba não se importa se eu não faço rima  
 Se pego na viola e ela desafina  
 Meu samba não se importa se eu não tenho amor  
 Se dou meu coração assim sem disciplina  
 Meu samba não se importa se desapareço  
 Se digo uma mentira sem me arrepende  
 Quando entro numa boa ele vem comigo  
 E fica desse jeito se eu me entristecer

Fig.2 – Melodia/Letra e harmonia da primeira<sup>6</sup> estrofe de *Roendo as Unhas*.

Abaixo, a letra correspondente a segunda e terceira estrofes:

Meu samba não se importa se eu não faço rima  
 Se pego na viola e ela desafina  
 Meu samba não se importa se eu não tenho amor  
 Se dou meu coração assim sem disciplina

Meu samba não se importa se desapareço  
 Se digo uma mentira sem me arrepende  
 Quando entro numa boa ele vem comigo  
 E fica desse jeito se eu me entristecer

A melodia da música está construída, predominantemente, por intervalos de segundas maiores e menores, compreendidos como intervalos imperfeitos, o que pode estar relacionado a um sentimento de agonia e indefinição<sup>7</sup>. Salta aos olhos (e aos ouvidos) sua divisão rítmica, que se mantém constante com pequenas variações; esse recurso aprofunda a noção de circularidade e repetição provenientes da base ritmo-harmônica (violão, baixo e percussão). Nota-se uma confluência entre o desenho da melodia e sua tessitura, reforçando o

sentido de desamparo do narrador expresso na letra, isto é, do terceiro ao quarto verso (Fig.2) há um movimento descendente das notas em relação ao grave, repousando na nota Mi (c.14), que consiste na nota mais grave da tessitura inteira da música.

Na verificação entre alguns *elos* entre melodia e letra (composta por três estrofes com quatro versos cada uma) e sua estrutura musical, percebe-se um entrelaçamento entre canto e fala que aprofundam, em diferentes níveis, a tensão recorrente na composição. No que tange à relação de adequação entre letra e melodia, essa canção pode ser compreendida dentro do processo de *figurativização*, proposto por Luiz Tatit. Nesse conceito, “captamos a voz que fala no interior da voz que canta”, ou seja, há uma intimidade vital entre melodia e oralidade, que no plano melódico se traduz em poucos saltos, à base de graus conjuntos e cromatismos. (TATIT, 1996: 9-27) Esse processo parece ser determinante na acentuação das noções de repetição, circularidade e tensão que, no conjunto da peça, potencializam o sentido de desespero.

Ao se debruçar sobre a letra desta composição, Elite Negreiros observa o estado de nervosismo e aniquilamento do sujeito expresso em alguns versos, além do sentido negativo do texto revelado através de um sentimento de desimportância com as coisas da vida. (NEGREIROS, 2011: 109) Apontamentos que acrescentam outras possíveis interpretações sobre a letra dessa canção.

No plano da harmonia, além de a estrutura harmônica ser distinta de grande parte dos sambas do autor, muitos deles compostos sobre um único centro tonal e com cadências comuns a outras composições do gênero como ilustrou Trotta (2001), percebe-se um tratamento concentrado numa cadência carregada de tensão que possibilita a grande intervenção de improvisações de flauta, trombone e piano.

Um recurso importante no arranjo, que ocorre durante a toda a letra, em especial, a cada dois compassos localizado na pausa da melodia/voz (Ex. - c.3- 4, 7-8, 11-12) consiste na repetição da frase (Fig.3) estruturada novamente sobre o intervalo de 5ªdim., e que se intercala com improvisações livres dos próprios instrumentos que a executam. Como se o instrumental de flauta e trombone respondesse à melodia da voz, num esquema de pergunta e resposta entre fragmentos musicais.

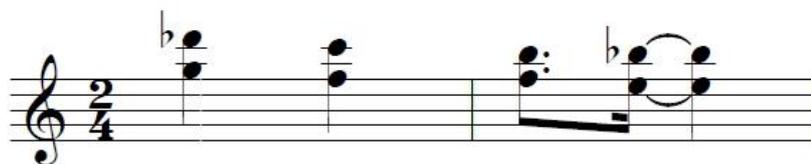


Fig. 3 – Frase de flauta (1ªvoz) e trombone.

O restante da gravação é recheado com improvisações de novas melodias que se revezam na flauta, trombone e piano, sendo que algumas vezes, durante o improviso de flauta, o trombone realiza contrapontos, num esquema similar à prática do choro. É perceptível como a base harmônica reduzida e reiterada favorece a liberdade dos instrumentos solistas e incorpora alguns procedimentos do jazz, que em grande parte de seus estilos possui improvisações de novas melodias sobre a harmonia, isto é, o centro da música se torna a harmonia em detrimento da melodia. No universo do samba, esse recurso pode ser entendido como uma inovação, que chega até a *negar* a forma da canção popular brasileira consolidada nesse gênero, se materializando como uma espécie de anti-canção(hegemônica).

Em *Roendo as unhas*, o trítono se torna um elemento vital presente nos acordes, na introdução à letra e em linhas melódicas do arranjo. Sua presença parece ser determinante para o sentido da canção, e dispara um estado de tensão permanente no ouvinte. Em grande parte das canções populares brasileiras, especialmente, nas composições de Paulinho da Viola, as harmonias são elaboradas dentro de um contexto tonal, nessa situação, o trítono serve para preparar o retorno à tônica. No samba analisado, esse intervalo não cumpre o seu papel tonal, daí vindo à sensação de tensão não resolvida.

José Miguel Wisnik levantou algumas informações sobre esse intervalo e que pode fermentar a reflexão aqui pretendida. Para o autor “o trítono projeta instabilidade e foi evitado na música medieval como o próprio *diabolus in musica*”. (WISNIK, 2004: 65). Em nota de rodapé, tece algumas ideias presentes no livro de Edmon Costère sobre harmonia, descrevendo que a 4ª aum. (5ª dim.) consiste “no som mais hostil à afirmação de uma tônica dada, e de certa maneira a sua antitônica é o seu trítono” (COSTÈRE apud WISNIK, 2004: 226). Posto isso, dado o aparecimento constante dessa estrutura ao longo da gravação, pode-se dizer que o estado de negação se transforma em sensibilidade permanente, evidenciado pela forma e pelo conteúdo.

Realizado uma investigação sintética de *Roendo as unhas*, talvez seja necessário esclarecer alguns elementos de fora da canção. Essa composição foi lançada no ano de 1973, época de recrudescimento da ditadura militar no Brasil, especificamente, localizada cinco anos pós-AI-5. Apesar de “avanços” expressos por índices econômicos, como um crescimento do país de 11,2% ao ano, a “modernização conservadora”, regida pelo governo militar, não realizou mudanças estruturais significativas como reforma agrária, redução da desigualdade social e ampliação de um ensino público de qualidade, resultando numa melhora significativa apenas para uma parcela ínfima da população. (MELLO & NOVAIS, 2006: 618-658) Sem contar na repressão violenta e prática de tortura destinada aos opositores do regime.

Voltando à canção, como o título nos lembra, o ato de roer as unhas está associado a um momento de tensão ou desespero e que refletia, num âmbito particular, a incerteza e repressão violenta da conjuntura político-social brasileira.

Sabendo-se do período sombrio da ditadura militar a organização dos elementos da canção e suas estruturas recorrentes (intervalo de 5ªdim.) podem ser interpretados como um reforço a sensação de negação da vida, ou seja, um sentimento de morte que permeia a falta de perspectiva outorgada pelo Estado. Não é à toa, que nesse disco de Paulinho da Viola o protagonista do samba *Comprimido* se suicida, o que traduz a exacerbação de sentimentos de raiva e aniquilamento, que, mesmo num universo particular (na maioria das vezes em decorrência da desilusão amorosa), transbordam e soltam suas válvulas de escape dentro de um campo de tensão eminente.

Por fim, pode-se concluir que em *Roendo as unhas* há uma coerência rigorosa entre estruturas musicais e conteúdo da letra, ou seja, o plano musical intensifica drasticamente possíveis sentidos da letra, e mostra como uma canção pode condensar experiências oriundas do seu andamento histórico, todavia, *deformadas*<sup>8</sup> em valor artístico.

#### **Referências:**

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- MELLO, João M. C. de & NOVAIS, Fernando A.. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In SCHWARCZ, Lilia M. (org.). *História da vida privada no Brasil Volume 4 (contrastes da intimidade contemporânea)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NEGREIROS, Eliete E.. *Ensaçando a canção: Paulinho da Viola e outros escritos*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2011
- SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996
- TROTTA, Felipe C.. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. Rio de Janeiro, 2001. [156 f.]. Dissertação (Mestrado em música). Unirio/CLA.
- VIOLA, Paulinho da. *Roendo as unhas*. LP – Nervos de Aço. EMI/Odeon, 1973.
- WISNIK, José M. *O som e o sentido*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

---

<sup>1</sup> Agradeço o apoio concedido pelo CNPq (Bolsa de Pós-Doutorado Júnior).

<sup>2</sup> Utilizo a noção de representação no sentido empregado por Roger Chartier.

<sup>3</sup> Disponível em <[www.paulinhodaviola.com.br](http://www.paulinhodaviola.com.br)>. Acesso em 05/03/2013.

<sup>4</sup> Essas informações foram extraídas do site <[www.discosdobrasil.com.br](http://www.discosdobrasil.com.br)>. Acesso em: 07/02 / 2103.

<sup>5</sup> À exceção do acorde de Ab6.

<sup>6</sup> Embora haja variação da melodia nas outras estrofes, optou-se a transcrição apenas da primeira estrofe como amostra da relação entre letra e melodia.

<sup>7</sup> Deve-se levar em conta que essa sensação emerge diante do fundo harmônico, pois grande parte de melodias “consonantes” são construídas sobre graus conjuntos.

<sup>8</sup> De acordo com Antonio Candido “O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade” (CANDIDO, 2010: 22)