

Convite à democracia?: o samba-rumba de Chico Buarque

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Vinicius José Fecchio Gueraldo
Universidade de São Paulo
viniciusgueraldo@gmail.com

Resumo. Lançada em 2022, “Que tal um samba?”, composição de Chico Buarque, propõe um convite, à nós ouvintes, para uma união coletiva em um “tempo feio”, como a própria canção caracteriza o estado atual. Nesse sentido, a presente comunicação tem por objetivo analisar o fonograma, tanto em sua construção musical quanto em relação às imagens poéticas evocadas, na tentativa de precisar o alcance de tal proposta na imanência da gravação, cujo escopo, ao menos assim entendo, posiciona-se em defesa da democracia e, ao mesmo tempo, aponta para os seus limites.

Palavras-chave. Chico Buarque, Canção popular brasileira, Samba, Rumba, Democracia

Invitation to Democracy?: Chico Buarque's Samba-rumba.

Abstract. Released in 2022, “Que tal um samba?”, composed by Chico Buarque, proposes an invitation, to us listeners, for a collective union in an “ugly time”, as the song itself characterizes the current state. In this sense, the present communication aims to analyze the phonogram, in its musical construction and in relation to the poetic images evoked, in an attempt to comprehend, on the immanence of the recording, the scope of this proposal, which is, at least as I understand, a defense of the democracy and, at the same time, points to its limits.

Keywords. Chico Buarque, Brazilian Popular Song, Samba, Rumba, Democracy

Em meio à polarização da última eleição, que provavelmente será reeditada na próxima, Chico Buarque e sua fiel banda saíram, na companhia de Mônica Salmaso, em turnê pelo país. No registro em álbum, durante a performance da canção título – na “hora em que o público lava a alma” (ESSINGER, 2023) –, escutam-se intervenções da plateia, dentre as quais vale destacar o grito pela “democracia” (BUARQUE, 2023). Ouçamos, então, como



esse convite se realiza em “Que tal um samba?” (BUARQUE, 2022). Desde os primeiros compassos, estou pensando na versão em estúdio, um microcosmos cheio de referências nos é exposto.

A personagem principal desde a introdução (figura 1) é o bandolim (Hamilton de Holanda) e seus fraseados com ares de improviso¹, logo, o choro dá o ar de sua graça, posto ser esse o ambiente no qual o instrumento mais se difundiu entre nós (DUARTE, 2014). Como, no entanto, gênero é mais do que instrumentação, os membros restantes deveriam articular outras sonoridades típicas, o que não acontece, ao menos neste início, pois a bateria (Jurim Moreira), por exemplo, não propõe, no começo da gravação, uma execução próxima ao *samba conduzido* (BARSALINI, 2014), isto é, com ataques contínuos no chimbau (ou nos pratos), tal como é o usual – e como ocorrerá mais à frente no fonograma –, soando, por isso, próxima ao *samba batucado*, prática típica de quase um século atrás; esta

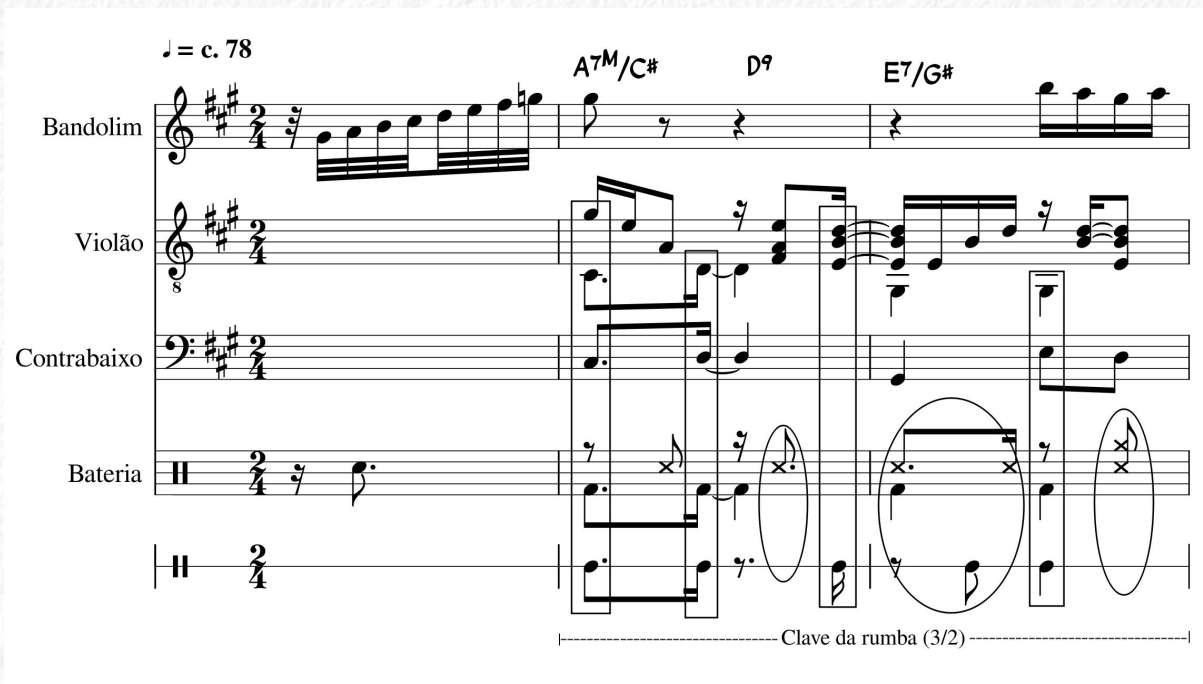
consistia em tocar na caixa surda (sem esteira) fraseados sincopados com baqueta em uma mão, enquanto a outra percutia diretamente a pele da caixa (...). Este recurso remete aos procedimentos utilizados na execução de toques de atabaque em algumas nações de candomblé, ou mesmo do próprio tamborim, em que os toques de baqueta são alternados com o contato do dedo médio da mão que segura o instrumento na parte de baixo da pele. Esta maneira de construir os ritmos de samba na bateria, em que a sonoridade dos tambores é mais explorada, foi chamada de *samba batucado*. (BARSALINI, 2014, 57-58)

Em meio a essa batucada, estabelece-se, como notado por críticas feitas no calor no momento, “um samba que começa com levada latina e caminha para o samba-choro”, nos termos de Leonardo Lichote (2022); Mauro Ferreira (2022), apontando na mesma direção, escreve: “Chico optou por um arranjo (...) que transita entre as cadências do samba e do choro, com molho cubano”. Realmente a *rumba* parece ser a linha guia que subjaz a esse ambiente sonoro que perdurará por toda a primeira parte da canção. Na tentativa de identificar essa matriz, ouçamos os compassos iniciais do fonograma, comparando-os com a clave 3-2 (PEÑALOSA, 2012, 138) do gênero nascido na mais importante ilha do continente (ALFONSO, 2020):

¹Na referida versão ao vivo, a introdução conduzida pelo bandolim (desta vez, tocado por Jorge Helder) executa praticamente as mesmas frases, cuja impressão de serem improvisadas se mantém, mas, sabemos, trata-se de uma recriação daquilo que fora proposto para a gravação em estúdio.



Figura 1 – Que tal um samba?: compassos iniciais



♩ = c. 78

Bandolim

Violão

Contrabaixo

Bateria

A7^M/C# D⁹ E7/G#

Clave da rumba (3/2)

Fonte: elaboração do autor

A componente grave do arranjo, ou seja, o bumbo da bateria, o contrabaixo e o bordão do violão; realizam, os três, a mesma divisão rítmica, a saber, os dois primeiros ataques da clave 3-2, o que poderia soar como o início do *tresillo*, paradigma sobre o qual coexistem inúmeros gêneros, como o baião, o tango, o samba – em estilo antigo ou amaxiado – e outros mais (SANDRONI, 2001). Eis que, no segundo tempo, justamente naquele normalmente acentuado por diversos tipos de samba, não há ataques, apenas prolongamentos de notas; em seguida, a ênfase recai sobre a última semicolcheia deste compasso pela troca antecipada do acorde. Na segunda metade do que seria a clave cubana, a música de Chico Buarque propõe algo parecido com o deslocamento operado por esta em relação a sua ancestral, a clave do Son (PEÑALOSA, 2012, 86), isto é, atrasa-se o ataque para a última semicolcheia do primeiro tempo do segundo compasso.

A ginga de sambista ocorre, como de costume, na fresta, ou melhor, no espaço deixado em aberto pelas pausas: os tempos dois de cada compasso. Isso porque, neste instante surge a famosa síncopa de colcheia, ainda que na primeira parte (no primeiro compasso do

ciclo) a semicolcheia inicial não seja tocada, ela continua soando do tempo anterior; além disso, uma vez entrado o canto, ele sempre está em silêncio nesse trecho, chamando atenção, pela sua ausência, ao “sincopado brasileiro”, diria Mário de Andrade (1972, 37).

Esse abasileiramento da rumba ou, pelo inverso, cubanização do samba, conecta, à sua maneira, o processo escravista nacional ao caribenho. Afinal, assim como os sambas cariocas – é deles que se tratam, como veremos –, a prática musical cubana também nasce sob o signo da resistência negra sustentada em vínculos comunitários. Lá como aqui, são muitas as suas expressões (existe até mesmo a versão caricata para exportação²), que podem ser agrupadas em três grandes espécies: “o complexo da rumba, profundamente cubano na sua essência e projeção, possui muitas variantes, ainda que as principais sejam yambú, columbia e guaguancó” (ALFONSO, 2020). Seja qual for a variação, a sua força advém, tal como nos sambas, em ser “uma forma artística viva e em evolução que resistiu às pressões sociais que desconsiderariam ou eliminariam uma expressão das classes populares [lower class]” (DANIEL, 1991, 3).

São muitas, portanto, as referências desses segundos iniciais, expressas, diga-se de passagem, por meio de uma das estruturas harmônicas mais comuns, a famigerada progressão I-IV-V na sua versão tetrádica e recheada de inversões – algo, como se sabe, que passa longe de ser uma novidade –; a recorrência do Fa♯ na cabeça do compasso, concomitante ao A7M, transfere a este o seu sabor, logo, ele ganha, ao menos aos meus ouvidos, uma extensão, a sexta maior.

Evocando esse passado escravista, cujas consequências são sentidas até hoje, cria-se o ambiente sonoro no qual a curiosa melodia da canção aos poucos vai se construindo; talvez, nessa parte A, não exista nem ao menos um desenho melódico propriamente dito, mas um conjunto de unidades entoativas, nos termos de Luiz Tatit (2014). Isso porque, o que ouvimos são pequenos conjuntos, muitas vezes interrogativos (“que tal um samba?”) e sustentados fundamentalmente por apenas duas alturas, Mi-Fa♯, que os emolduram. Interpõem-se, a esses extremos, pequenas variações, em sua grade maioria cromáticas. As exceções, na primeira exposição, são as unidades 3 e 5 (figura 2), que fazem movimentos diatônicos; além disso,

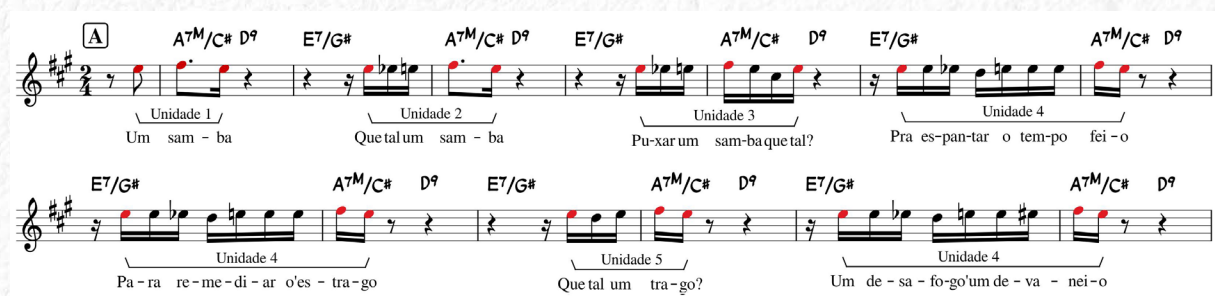
²Para uma apresentação geral da diversidade do chamado complexo da rumba remeto ao documentário dirigido por Oscar Valdés para o Instituto cubano de arte e indústria cinematográfica (ICAIC), em 1978, chamado *La Rumba*.



somente em 5 há um pequeno salto de terça. Desse modo, quase não há alteração no plano das alturas: *o foco está na variação rítmica*, que se mexe antes do tempo forte – sempre ocupado pelo Fa# – e, as vezes, como na unidade 3, prolonga-se, sem nunca ultrapassar o primeiro tempo do segundo compasso³.

É como se ouvíssemos, nessa parte, somente o tema inicial (“Um samba”: Mi-Fa#-Mi) adicionado de algum recheio que aos poucos vai crescendo. No primeiro, no qual se ouve, justamente, “um samba”, há apenas três notas; o segundo, “que tal um samba?”, cinco; em seguida, apontando para um possível desenvolvimento, temos sete e nove, para o terceiro (“puxar um samba, que tal?”) e quarto (“para espantar o tempo feio”), respectivamente. No entanto, a expectativa logo se vê frustrada, pois o próximo (“para remediar o estrago”) mantém o mesmo número de notas, então uma contração para cinco (“que tal um trago?”) e novo conjunto de nove (“um desafo, um devaneio”)⁴. *Conforme o fonograma avança, a massa aos poucos vai se avolumando e o encontro proposto fermentando em nossa presença;* sem, no entanto, apontar uma um desenvolvimento linear, pois o encadeamento, ainda que tendencialmente crescente, contém suas contrações, seus momentos de refluxo.

Figura 2 – Que tal um samba?: parte A



The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff contains four units of music, and the second staff contains three units. Chord symbols are placed above the notes. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The units are labeled as 'Unidade 1' through 'Unidade 5'.

Unidade 1: Um sam - ba
Unidade 2: Que tal um sam - ba
Unidade 3: Pu-xar um sam-ba que tal?
Unidade 4: Pra es-pan-tar o tem-po fei-o
Unidade 4: Pa - ra re-me-di - ar o'es - tra-go
Unidade 5: Que tal um tra-go?
Unidade 4: Um de - sa - fo-go'um de - va - nei-o

Fonte: elaboração do autor

³Nas repetições da parte A outras configurações aparecem, geralmente como ornamentação melismáticas (para falar como manda a cartilha europeia); esse é o caso, por exemplo, do verso “andar de boa”. Ainda assim, essas variações não me parecem alterar o desenrolar argumentativo. Fica, no entanto, o registro que, quiçá, motive algum desdobramento (ou discordância) da análise proposta.

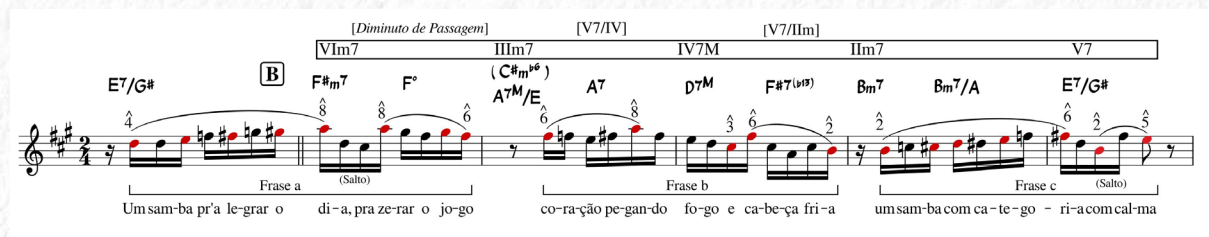
⁴Uma vez mais, outras variantes acontecem nas reexposições, como em “tomar um banho se sal grosso, que tal?”, núcleo composto de onze notas.



Ao articular a componente melódica dessa maneira, a composição tende a se manter mais próxima da fala do que do que canto, uma vez que não se salienta os contornos da melodia, mas o conteúdo linguístico das frases; mediados, sem dúvida, por uma estruturação musical, contando, inclusive, com emissões vocais estáveis (notas definidas). Sendo assim, prepondera o parâmetro das durações.

Na segunda parte (figura 3), ao contrário, a base é a escala da tonalidade, que, assim como antes, conta com alguns momentos com forte cromatismo. Contudo o traçado melódico é bastante distinto, pois ao invés de pequenas células, aqui há frases propriamente ditas. Esse novo trajeto, além de propor voos mais longos, acarreta uma maior profusão de notas; no caso, ouvimos todas as disponíveis dentro do sistema temperado ocidental, a chamada escala cromática. Em outras palavras, *há uma preocupação com o plano das alturas*.

Figura 3 – Que tal um samba?: parte b



The musical score is in 2/4 time and G major. It features three phrases with the following chord progressions and lyrics:

- Phrase a:** E7/G# (Diminuto de Passagem) | F#m7 | F° | A7M/E (C#m#6) | A7 | D7M | F#7(b9) | Bm7 | Bm7/A | E7/G# (Salto)
- Phrase b:** [V7/IV] | IV7M | [V7/IIIm] | IIIm7 | V7
- Phrase c:** [V7/IV] | IV7M | [V7/IIIm] | IIIm7 | V7

Lyrics: Umsam-ba pr'a le-grar o di-a, pra ze-rar o jo-go co-ra-ção pe-gan-do fo-go e ca-be-ça fri-a umsam-ba com ca-te-go - ri-a com cal-ma

Fonte: elaboração do autor

Esse contraste, segundo entendo, exerce dupla função. A mais relevante, para a análise proposta, já foi apontada: demarcar uma nova ambientação entoativa; a segunda, estritamente relacionada à primeira, refere-se ao modo de organização dessas frases, nas quais também predominam os movimentos cromáticos e a subdivisão em semicolcheias; mas, diferentemente da parte A, por estabelecer esse desenho melódico, carrega consigo elementos do choro⁵.

A alteração na condução rítmica da gravação corrobora com essa associação: a remissão à clave cubana sai de cena dando lugar a uma condução contínua – e sincopada,

⁵As articulações das frases remetem à galáxia em questão. Para não me alongar em comparações, remeto ao estudo de Carlos Almada, *A estrutura do choro* (2006), em particular às páginas 10 e seguintes.



naturalmente – comum ao universo do choro. Referência também sustentada sobre uma base harmônica simples, pois advinda, fundamentalmente, do campo harmônico da tonalidade, mesmo que interpolada por outros acordes, basicamente dominantes secundárias. Nem, ao menos, a esperada – pela tradição inventada (LIMA REZENDE, 2015) – modulação parece se efetivar.

Estabelecem-se, assim, dois ambientes que se assemelham na sua distinção. Dadas as diferentes edificações melódicas, cada qual ancorada em seu pilar estilístico e assentada em piso harmônico próprio; as duas partes destacam-se uma em relação à outra. Por outro lado, pela dominância das semicolcheias, pelo parentesco rítmico entre o samba-rumba e o samba-choro – ambos são filhos, por assim dizer, do paradigma do *tresillo* – e pela matriz genética comum (o conjunto de notas da tonalidade); a bipartição tende a soar em irmandade. Em suma, as duas seções cantadas estão bastante próximas, sem, no entanto, se confundirem. Vejamos, então, como essa dinâmica sustenta o discurso proposto pela letra.

Quadro 1 – Que tal um samba?: letra

Um samba Que tal um samba? Puxar um samba, que tal? Para espantar o tempo feio Para remediar o estrago Que tal um trago? Um desafogo, um devaneio	Parte A
Um samba pra alegrar o dia, pra zerar o jogo Coração pegando fogo e cabeça fria Um samba com categoria, com calma	Parte B
Cair no mar, lavar a alma Tomar um banho de sal grosso, que tal? Sair do fundo do poço Andar de boa Ver um bатуque lá no cais do Valongo Dançar o jongo lá na Pedra do Sal Entrar na roda da Gamboa	Parte A



Fazer um gol de bicicleta, dar de goleada Deitar na cama da amada e despertar poeta Achar a rima que completa o estribilho	Parte B
Fazer um filho, que tal? Pra ver crescer, criar um filho Num bom lugar, numa cidade legal Um filho com a pele escura Com formosura Bem brasileiro, que tal? Não com dinheiro Mas a cultura	Parte A
Que tal uma beleza pura no fim da borrasca? Já depois de criar casca e perder a ternura Depois de muita bola fora da meta	Parte B
De novo com a coluna ereta, que tal? Juntar os cacos, ir à luta Manter o rumo e a cadência Desconjurar a ignorância, que tal? Desmantelar a força bruta	Parte A
Então, que tal puxar um samba? Puxar um samba legal Puxar um samba porreta Depois de tanta mutreta Depois de tanta cascata Depois de tanta derrota Depois de tanta demência E uma dor filha da puta, que tal?	Parte A*
Puxar um samba Que tal um samba? Um samba	Parte A

Fonte: elaboração do autor.

O momento que tende ao canto falado estabelece o mote da canção, posto que delimita o motivo pela qual ela veio ao mundo. Desde os primeiros versos, o sujeito lírico, sem pressa, “sem alardes, sem grandiloquência, sem vitimização”, mas, ainda assim, firme por não titubear, nos faz “um convite à resistência” (MENESES, 2024, 6): tijolo por tijolo, nota por nota, as unidades entoativas vão crescendo e somos apresentados ao primeiro prognóstico que motiva a convocação, inicialmente nomeado de “tempo feio”. A espécie de samba aqui conclamada, portanto, operaria como uma reunião para “espantar” e “remediar” o “estrago”; somos chamados a uma reunião – com promessas de prazer, afinal “trago” remete a bebida e, por derivação de sambista, a uma festa – que nos tiraria do sufoco (“desafogo”). “O



interessante”, marca Adélia Menezes (2024, 3), “é que é algo para já, não vale como um aceno ao futuro”.

Após essa estrofe, advém o momento samba-choro, estabelecendo, vale lembrar, uma contraposição sem atrito. O verso inicial é sustentado por uma melodia ascendente (*frase a* na transcrição acima), inaugurando uma nova dicção. *O sujeito que acabou de nos convidar para um samba porque o cotidiano está uma desgraça, agora passa a enaltecer as vantagens da união*: “um samba pra alegrar o dia, pra zerar o jogo”. Um primeiro aspecto relevante para a maneira como percebemos essa proposta de recuperação é que “dia”⁶ coincide com a nota mais aguda da melodia, operando, por isso, como um ponto de máxima, ponto culminante da energia. Ainda mais, não se trata de um dia qualquer, mas de um com “alegria”, com “categoria” o que demanda a “cabeça fria”, pois para “virar o **jogo**”, pede-se a criação de uma coletividade feita “com calma”, ainda que a pressa seja justificável pelos ânimos, pelo “coração pegando **fogo**”.

Eis que as funções de cada parte se assentam. A primeira opera no sentido de propor algo como uma análise de conjuntura, ao passo que a segunda parece defender os méritos da união para se contrapor à situação demarcada. A segunda letra sustentada nas mesmas relações musicais da parte A, continua delineando o “fundo do poço”, mas alarga o escopo da análise, assim como começa a esboçar caminhos para a superação da crise (“andar de boa”): para o “fundo do poço”, “banho de sal grosso”. Ora, entre nós brasileiros, a cura pelo sal é mais um dos traços culturais de descendência africana (SILVA, 2005, 163). Nessa mesma direção, lembrar do “cais do Valongo”, da “Pedra do Sal” e da “Gamboa”, locais intimamente ligados às práticas musicais negras – ainda mais por virem conectados com “batuque”, “jongo” e “roda” – que estão na base do nascimento do samba carioca.

O complexo do Valongo, “relacionado ao comércio de carne humana”, contava não apenas com um mercado, como também com uma instituição de quarentena, um cemitério e um cais (LIMA *et al.*, 2016, 300). Além da violência intrínseca à prática escravagista, ainda há a dupla tentativa de seu “apagamento” da história: a primeira, em 1843, “por decisão direta

⁶Adélia de Menezes, ao comparar “Que tal um samba?” e “Apesar de você” (BUARQUE, 1978), percebe uma virada digna de nota: “A situação de opressão comparece canonicamente em ‘amor reprimido’, ‘grito contido’, ‘samba no escuro’. Aqui o samba é no escuro, diferentemente da canção recente, em que o convite de puxar um samba é feito ‘pra alegrar o dia’, às claras e em espaços públicos”. (MENESES, 2024, 7)



do Imperador D. Pedro II, ele foi inteiramente reformado para receber a princesa das Duas Sicílias, Teresa Cristina Maria de Bourbon, com quem ele se casara” (LIMA *et al.*, 2016, 300), sendo renomeado de Cais da Imperatriz; a segunda, na qual o “cais foi novamente aterrado”, ocorreu “no início do século XX, por ocasião das obras de construção do Porto do Rio de Janeiro” (LIMA *et al.*, 2016, 300). Um dos locais de memória mais significativos de nossa sangrenta história “foi trazido de volta” em função do “programa de remodelamento da degradada zona portuária da cidade para as Olimpíadas de 2016” (LIMA *et al.*, 2016, 301). Me abstenho de comentar...!

É nos arredores do cais, no “porto que se alonga para os lados”, nos termos de Roberto Moura (1995, 56), que se formam os bairros embrionários do samba-carioca, como a Saúde e a Cidade Nova:

Arregimentando estivadores que moravam e transitavam nas suas ruas tortuosas e becos, principalmente nas vizinhanças da Pedra da Prainha, depois conhecida como *Pedra do Sal*⁷, onde se instalam os primeiros negros expurgados chegados da Bahia, se desenvolvendo uma poderosa vizinhança de baianos e africanos. (MOURA, 1995, 57)

O mesmo autor nos conta que “no morro da Providência”, situado no bairro da “Gamboa”, surge a “a primeira ‘favela’ carioca, nome trazido pelos seus primeiros ocupantes, soldados estropiados chegados à cidade da guerra de Canudos a quem são cedidos informalmente uns terrenos verticais” (MOURA, 1995, 60). Em suma, a canção explicitamente evoca a tradição negra, base de várias práticas musicais brasileiras. Daí a importância, em termos de construção da obra, da lembrança ao Jongo, pois, por mais que se reconheça a sua importância para a formação dos sambas (LARA; PACHECO, 2007), tratam-se de duas práticas estéticas distintas.

A herança escrava, já associada à história da América Central pela rumba torna-se, na parte B, não apenas experiência de resistência, como também de criação redentora. Isso porque, o mais famoso jogador brasileiro associado à bicicleta futebolística, como recuperado por Adélia de Meneses, “foi um jogador negro”, Leônidas da Silva, também “chamado de ‘Diamante Negro’” (MENESES, 2024, 10). À metáfora esportiva (“dar de goleada”), juntam-

⁷ Adélia Meneses (2024, 10) relembra que “Pedra do Sal, localizada no mesmo bairro da Saúde, é um monumento histórico e religioso, tombado em 20 de novembro de 1984 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro”, no qual ocorrem “celebrações e rodas de samba” sendo um “local de resistência, de culto e de festas, tornou-se um espaço de referência da cultura afro-brasileira”.



se outras duas, a amorosa e a artística, propondo a fusão entre o “gol de bicicleta” e o “despertar poeta”, isto é, encontrar a “rima que completa” o refrão. Em outras palavras, parte-se do coletivo dividido, posto que o futebol possui dois times, e chega-se ao coletivo unificado, afinal, todos cantam o “estribilho”; para tanto, o contato intersubjetivo (“a cama da amada”) coloca-se como mediação necessária⁸.

O retorno à primeira parte, além de alargar o domínio da coletividade, pela homenagem ao seu companheiro de geração, Caetano Veloso⁹ (“Que tal uma beleza pura”), especifica as determinantes do “tempo feio”, mesmo que pela oposição. Ao defender um mundo no qual as pessoas possam “crescer” em “uma cidade legal”, com destaque para as mais atingidas pela violência (as de “pele escura”¹⁰); a obra configura um tempo presente no qual a próxima geração (“fazer um filho, que tal?”) está fadada não a um “bom lugar”, mas a um sem condições, sem “dinheiro” e sem “cultura”: “a canção nos incita a ver essa questão em suas consequências na atualidade (...) naquilo que se convencionou chamar de racismo estrutural, ou racismo sistêmico, neste país que teve como mola de sua formação social e econômica o escravagismo” (MENESES, 2024, 13).

Na última repetição da segunda parte, canta-se a possibilidade de realização desse projeto, ao ecoar o que até então tinha sido elaborado: caso a união ocorra (as interrogativas persistem), passaremos pela ventania (o “fim da borrasca”) que nos colocou em pedaços, nos fez “perder a ternura” – outra referência à história da canção: “Borrasca”, composição de Adelino Moreira, contou, entre outras, com gravações de astros do samba-canção, como Ângela Maria (1961) e Nelson Gonçalves (1962) –; agora, no tempo presente, é hora de acertar o alvo, “juntar os cacós e ir a luta”, para, assim, “desmantelar a força bruta”.

É nesse momento que ocorre a maior mudança sonora do fonograma (chamado de Parte A* no quadro 1), tanto no plano poético como na dimensão do arranjo. Quanto ao

⁸Há, também, uma auto referência que se concretizará nos versos seguintes da canção: a rima proibida de cálice. “Na sequência de sons dos termos ‘labuta’ e ‘escuta’, de ‘Cálice’, 50 anos depois, a rima certa comparece numa outra canção. Pois para a palavra ‘bruta’, da expressão *força bruta*, que é retomada em ‘Que tal um samba?’, a rima é, sim, *puta* (‘uma dor filha da puta’, diz o verso completo) e não o eufemismo irônico ‘filha da outra’, da canção da década de 1970. Pode-se dizer que, quando enuncia com todas as letras o palavrão, o que o Autor fez foi ‘achar a rima que completa o estribilho’ de 50 anos atrás”. (MENESES, 2024, 5-6)

⁹A canção de Caetano Veloso, intitulada “Beleza Pura”, foi lançada em 1979 no álbum *Cinema transcendental*.

¹⁰“A cada 10 vítimas de homicídio no Brasil, sete são pessoas negras”. (DURÃES, 2024)



primeiro, a anáfora “depois de tanta”, pela predominância das oclusivas linguodentais /d/ e /t/, cria um jogo rítmico-poético que traduz, em alguma medida, a intenção da batucada, soa quase como um tamborim. Já os substantivos, que delineiam por fim o “tempo feio”, respondem, sonoramente, com /tr/ (mutreta), /x/ (cascata), /rr/ (derrota), /ê/ (demência).

A materialidade musical desse jogo de pergunta e resposta ocorre entre o piano (João Rebouças) e o astro da festa sonora, pois cabe ao bandolim, uma vez mais, a posição de destaque. Como o comandante da turma ele convoca o pessoal ao realizar uma figura rítmica bastante característica, aquela que entrou para a memória coletiva como marca definidora *do samba*, apesar de sabermos se tratar do chamado samba em estilo novo, socialmente difundido pela turma do Estácio (SANDRONI, 2001). Para dar destaque a esse acontecimento, a bateria abandona qualquer marcação, deixando a condução a cargo do ganzá. Por ser minha intenção destacar a chegada, ainda que tímida, do *paradigma do Estácio*, atenho-me a escrever os ritmos:

Figura 4 – Que tal um samba?: momento paradigma do Estácio



The musical score is written in 2/4 time. It consists of four staves: Voz, Bandolim, Piano, and Percussão. The lyrics are: -tre-ta, de-pois-de tan-ta cas-ca-ta, de-pois-de-tan-ta der-. The Bandolim staff has two circled rhythmic patterns, each labeled 'Paradigma do Estácio'. The Percussão staff shows a complex rhythmic pattern with many notes.

Fonte: elaboração do autor

Eis que temos, perto do final do fonograma, a remissão sonora a uma espécie de samba fortemente associado ao fazer comunitário, sentimento reforçado pelas palmas, cuja presença segue até o final da gravação. Fim que aponta para a festa-união, cuja efetividade, todavia, fica restrita ao segundo plano, afinal, o bandolim ainda é a estrela guia. Em outras



palavras, mesmo após “uma dor filha da puta”, a obra pensa, no plano estético, o próprio convite-proposta por ela lançado: dentro dessa ordem, nunca seremos iguais.

Referências

- ALFONSO, Maria del Carmen. Historia de la rumba. *Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives*, n. 9, 2020. Disponível em: <https://oajournals.fupress.net/index.php/ccselap/article/view/11857/11463>. Acesso em: 30.Mai.2025.
- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Fonseca comunicação, 2006.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Marins Fontes, 1972.
- APESAR DE VOCÊ. Chico Buarque (Compositor e intérprete). *Chico Buarque*. Philips, 1978.
- BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Campinas, 2014. 240 f. Tese (Doutorado em música). Instituto de artes, Unicamp, Campinas, 2014. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/935953>. Acesso em: 30.Mai.2025.
- BELEZA PURA. Caetano Veloso (compositor e intérprete). *Cinema Transcendental*. Philips, 1979.
- BORRASCA. Adelino Moreira (compositor). Ângela Maria (intérprete). *Seleção n. 3*. Continental, 1961.
- BORRASCA. Adelino Moreira (compositor). Nelson Gonçalvez (intérprete). *Seleção de ouro*. RCA Victor, 1962.
- DANIEL, Yvonne Payne. Changing Values in Cuban Rumba, A Lower Class Black Dance Appropriated by the Cuban Revolution. *Dance Research Journal*, n. 23 (2), Cambridge University, 1991. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/changing-values-in-cuban-rumba-a-lower-class-black-dance-appropriated-by-the-cuban-revolution/B966B1E3F5D85055B4EBE8EB9D8DFBB4>. Acesso em: 30.Mai.2025.
- DUARTE, Fernando Novaes. Análise e interpretação de recursos polifônicos na obra de Jacobo Bandolim. In: II CONGRESSO DA ABRAPEM. *Anais*. Vitória: 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/abrapem/article/download/7553/5330>. Acesso em: 30.Mai.2025.
- DURÃES, Uesley. Atlas da Violência: 76% das vítimas de homicídio no Brasil são negras. *Uol*. 18.Jun.2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2024/06/18/homicidios-brasil-negros-vitimas-atlas.htm>. Acesso em: 30.Mai.2025.



ESSINGER, Silvio. Chico Buarque faz travessia poética por seu repertório mais aguerrido. *O globo*. 24.Nov.2023. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/11/24/critica-chico-buarque-faz-travessia-poetica-por-seu-repertorio-mais-aguerrido.ghtml>. Acesso em: 30.Mai.2025.

FERREIRA, Mauro. Caetano Veloso e Chico Buarque se irmanam no culto ao samba como alívio no “tempo feio” do Brasil. *GI*. 17Jun.2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/06/17/caetano-veloso-e-chico-buarque-se-irmanam-no-culto-ao-samba-como-alivio-no-tempo-feio-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 30.Mai.2025.

LICHOTE, Leonardo. “Que tal um Samba”, de Chico Buarque, é música contra Brasil da derrota. *Folha de São Paulo*. 17.Jun.2022. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/que-tal-um-samba-de-chico-buarque-e-musica-contra-brasil-da-derrota.shtml>. Acesso em: 30.Mai.2025.

LIMA, Tania Andrade; SENE, Glaucia Malerba; SOUZA, Marcos André Torres. “Em busca do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX”. Em *Anais do Museu Paulista*, vol. 24. n.1, Jan/Abr. 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/119850>. Acesso em 30.Mai.2025.

LIMA REZENDE, Gabriel Sampaio Souza. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do Choro. *Música Popular em Revista*. Campinas, ano 3, v. 2, jan-jun. 2015. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13007>. Acesso em: 30.Mai.2025.

LA RUMBA. Oscar Valdés. VHS. Havana: Instituto cubano de arte e industria cinematográfica, 1978.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca/ Campinas: CECULT, 2007.

MENESES, Adélia. Bezerra de. “Que tal um samba?” e suas camadas. *Revista do IEB*, n. 88, São Paulo, 2024. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rieb/a/gyGzvDNXHrrWbJVDXzpHcDt/>. Acesso em: 30.Mai.2025.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

PEÑALOSA, David. *The Clave Matrix – Afro-Cuban Rhythm: its principles and african origins*. California: Bembe books, 2012.

QUE TAL UM SAMBA?. Chico Buarque (Compositor). Chico Buarque e Hamilton de Holanda (intérpretes). Biscoito Fino, 2022.



QUE TAL UM SAMBA? (AO VIVO). Chico Buarque (Compositor). Chico Buarque e Mônica Salmaso (intérpretes). *Que tal um samba? (ao vivo)*. Biscoito Fino, 2023.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 2001.

SILVA, Vagner Gonçalves. Concepções religiosas afro-brasileiras e neopentecostais: uma análise simbólica. Em *Revista USP*, n. 67, São Paulo, Set/Nov. 2005. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/13461>. Acesso em: 30.Mai.2025.

TATIT, Luiz. “Ilusão enunciativa na canção”. Em *Per Musi*, n. 29, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/836PyLCxFNR3dPTh9X9zh8n/>. Acesso em: 30.Mai.2025.

